DIE NEU-ENGLISCHEN BEARBEITUNGEN

DER ERZÄHLUNG

BOCCACCIOS VON GHISMONDA UND GUISCARDO.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VON DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

GENEHMIGT

UND

NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN

ÖFFENTLICH ZU VERTHEIDIGEN

AM XV. MÄRZ 1892

VON

CLARENCE SHERWOOD

AUS DRESDEN.

OPPONENTEN:

HERR HUBERT JANSEN, SEM. ORIENT. DIPLOMATE ORNATUS.

HERR DR. MED. WILLIAM H. RUMPF.

HERR DR. PHIL. EMIL SIEG.

BERLIN.

GEDRUCKT BEI JULIUS SITTENFELD.

1892.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535713_0019

§ 1.

Einleitung.

Die bekannteste Novelle aus Boccaccios Decamerone ist die erste Erzählung des vierten Tages, die Geschichte von Ghismonda und Guiscardo. Von ihr sagt Cesari, dass, wenn Boccaccio sonst andre Dichter übertroffen habe, er hierin sich selbst übertroffen habe. In den romanischen und germanischen Litteraturen findet man zahlreiche Uebersetzungen und Bearbeitungen davon, und auch nah verwandte Erzählungen. Einer der Hauptpunkte der Geschichte, das Herausschneiden des Herzens des getöteten Liebhabers, spielt eine wichtige Rolle auch noch in einer andern Novelle des Decamerone, Tag 4, Novelle 9. In der fünften Novelle des vierten Tages wird zwar nicht das Herz, wohl aber das Haupt des Liebhabers in einem Blumentopfe aufbewahrt. Unter andern haben diese letztere Version Hans Sachs als „Ein kleglich Geschichte von zweyen liebhabenden, Der ermört Lorenz“ und in neuester Zeit Keats als „the Pot of Basil“ bearbeitet.[1]) Versionen von Tag 4, Novelle 9, wo Boccaccio angiebt, dass er eine provenzalische Quelle benutzt habe, sind zunächst die Lebensgeschichte des provenzalischen Troubadours Guillem de Cabestaing und der Roman des Châtelain de Coucy. Weiterhin ist verwandt das Lied vom Ritter Brennberger, der die Liebe der Herzogin von Oesterreich gewann. Genauere Angaben hierüber findet man bei Landau, Die Quellen des Decamerone, Stuttgart, 1884, p. 112ff. Ich füge noch zwei englische Dramen hinzu,

[1]) Ward erinnert an Keats' Gedicht als eine Parallele zu Act V, Scene 2, des Dramas Tancred und Gismunda, cfr. English Dramatic Literature, I, 117, Anm. 3.

die ebenfalls ähnliche Ereignisse behandeln: John Fords „'Tis Pity she's a Whore", gedruckt 1633 (The Works of John Ford. With Notes and an Introduction by W. Gifford. New edition, revised, with additions, by the Rev. A. Dyce. 3 vols. 1869) und Sir Aston Cokains „Tragedy of Ovid", die 1662 gedruckt wurde (Dramatic Works of Sir Aston Cokain, edited by J. Maidment and W. H. Logan, 1874). In allen bisher erwähnten Werken ist es der Liebhaber der Gattin, der der Rache des beleidigten Ehemannes zum Opfer fällt. In einem schwedischen Volksliede aber „Herzog Freudenburg und Fräulein Adelin" (Schwedische Volkslieder der Vorzeit. Aus der Sammlung von E. G. Geyer und A. A. Afzelius, übertragen von R. Warrens. Leipzig, 1857, p. 99) tritt die Tochter an die Stelle der Gattin, und dadurch nähert sich dasselbe bedeutend der Novelle von Ghismonda und Guiscardo. Um nun auf diese selbst endlich zu sprechen zu kommen, so sei zunächst erwähnt, dass über ihre Quelle nichts sicheres bekannt ist. Landau, der sehr eingehende Studien hierüber gemacht hat, kann nichts genaues angeben und vermutet, dass die Geschichte möglicherweise einer mündlichen Tradition oder einer Notiz in irgend einer alten Chronik ihren Ursprung verdanke (Landau, a. a. O., p. 219). In Anbetracht der Localisirung (Salerno) und der Personennamen (Tancredi und Guiscardo) ist man geneigt, eine normannisch-süditalienische Tradition oder Chronik anzunehmen. Etwas Positives ist aber eben bis jetzt leider noch nicht ermittelt worden.[1])

Ich will in Kürze diejenigen Werke anführen, die, zum Teil Uebersetzungen, zum Teil Bearbeitungen, in directem Zusammenhang mit Ghismonda und Guiscardo stehen. Die nun folgenden Angaben der nicht englischen Werke sind zum grossen Teil entnommen aus John Dunlops Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt und bearbeitet von F. Liebrecht, p. 231 (mir lag die Ausgabe von 1851 vor), Klein, Geschichte des

[1]) Singer meint, Boccaccio könne als Quelle den Roman des Châtelain de Coucy gehabt haben. Dies ist aber weiter nichts als eine Vermutung, obwohl Haslewood meint, dass dies „probable" sei (cfr. Haslewoods Ausgabe von Painters Palace of Pleasure, I, 20).

Dramas, V, 461—62 und F. H. v. d. Hagen, Gesammtabenteuer, I, 122 f. Dunlop führt eine lateinische Prosa-Uebersetzung, gedruckt 1471 in Rom, von Leonardo Bruni aus Arezzo an,[1]) dann eine Uebertragung in lateinische Verse von Filippo Beroaldo, gedruckt 1492 in Bologna, und eine in ottava rima von Annibale Guasco de Alessandris, die um das Jahr 1600 in Venedig erschien.[2]) Weiterhin giebt Dunlop an, dass nicht weniger als fünf italienische Tragödien den Stoff behandelt hätten, nennt aber nur eine davon, nämlich „La Gismonda", die fälschlich vom Verfasser dem Torquato Tasso zugeschrieben wurde. Klein belehrt uns über die Sache genauer. „La Gismonda" erschien in Paris 1587 als ein Werk Tassos, aber in der Ausgabe von Bergamo (1588) wurde dies berichtigt, und der Titel lautete nun „Tancredi" von Federico Asinari. Ausserdem weiss Klein nur von zwei hierher gehörigen Dramen: Silvano de Razzis „Gismonda" (gedruckt 1569) und Pomponio Torellis „Tancredi" (gedruckt 1598). Bei Manni, Istoria del Decamerone, Florenz, 1742, habe ich noch zwei Verfasser gefunden, die in Tragödien den Stoff behandelt haben: Antonio da Pistoia und Ridolfo Campeggi, dessen Werk 1614 erschien, so dass also Dunlops fünf Tragödien herauskommen. Bozzo, I, 310, in seiner Ausgabe des Decamerone, giebt an, dass auch Francesco di Michele Accolti und Francesco Boncioni die Novelle verwendet haben.[3]) Hier. Benivieni, 1485, und Parabosco, im 16. Jahrhundert, haben die Geschichte nacherzählt (v. d. Hagen, a. a. O. I, 122).

Von französischen Einzel-Uebertragungen giebt Dunlop nur eine an, von Jean Fleury, in Versen. Der Titel lautet: Traité très plaisant et récréatif de l'amour parfaite de Guisgardus et Sigismunde, fille de Tancredus (Traduit du Latin en vers

---

[1]) Der Titel lautet: Leonardi Aretini Epistola, de Amore Guistardii et Sigismunda filia Tancredi Principis Salernitani.

[2]) Haslewood giebt an, dass die Geschichte auch in den früheren Ausgaben von Laur. Vallas lateinischer Uebersetzung von Aesops Fabeln stehe.

[3]) Bei Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, 1853, finde ich II, 226 die Bemerkung, dass Aeneas Sylvius in einem seiner Briefe auch die Geschichte erzählt.

François) par Jehan Fleury, dit Floridus. Paris. P. le Caron. 1493. Haslewood erwähnt ausserdem noch zwei französische Ausgaben: eine, die im fünfzehnten Jahrhundert ohne Datum gedruckt wurde, und eine, die in Lyons im Jahre 1520 erschien. Aus dem Jahre 1553 stammen zwei Uebersetzungen der Version des Beroaldo von F. Habert und R. le Blanc (v. d. Hagen, a. a. O., I, 122). Bei Bozzo, I, 321, finde ich die Angabe, dass Crébillon für seine „Gabriella di Vergi" Boccaccios Novelle benutzt habe. Erwähnt sei hier beiläufig, dass Voltaires Drama „Tancrède" nichts mit Boccaccios Erzählung gemein hat, als dass es sich auch in dem normannisch-italienischen Reiche abspielt, aber allerdings in Sicilien, während Boccaccio seinen Schauplatz nach Salerno verlegt hat.

Aus der deutschen Litteratur sind mehrere Werke anzuführen, die hierher gehören, cfr. Haupts Zeitschrift 29, 432 f. Zunächst eine Uebersetzung von Niclas v. Wyle (Strassburg 1510), die nach Leonardo Bruni gemacht ist.[1]) Zweitens ist zu erwähnen ein Drama von Hans Sachs, mit dem Titel „Ein klegliche tragedi dess fürsten Concreti, mit zehen personen zu spilen und hat V actus". Dies ist nur eine langweilige Dramatisirung der Novelle des Decamerone. Eine Abweichung ist die Aenderung des Namens Tancredi in Concretus. Die übrigen Namen sind unverändert: Gismunda „sein tochter", Guisgardus „ir bul". In neuerer Zeit hat Bürger den Stoff zu einer Ballade verwendet, die er „Lenardo und Blandine" nannte.[2])

Eine sehr eigentümliche Fassung ist in dem „Volksbühnenspiel" Gismunda von Hans Pöhnl enthalten, das vor einigen Jahren in München aufgeführt wurde. Der Verfasser hat auch die zweite Novelle des dritten Tages aus dem Decamerone dabei verwendet (Hans Pöhnl, Deutsche Volks-

[1]) Gervinus, II, 226 sagt, er habe auch die Fassung des Aeneas Sylvius übersetzt.

[2]) Cfr. Köhler, Zachers Zeitschrift 8, 101 ff., der ein deutsches Volksbuch aus dem Jahre 1680 als Bürgers unmittelbare Vorlage nachweist. Cfr. auch Balladen und Romanzen der deutschen Dichter Bürger, Stolberg und Schiller, erläutert und auf ihre Quellen zurückgeführt von V. Schmidt (Berlin 1827), p. 43.

bühnenspiele, Wien, 1887, Band II). Sodann ist noch zu erwähnen, dass Albrecht v. Eyb in seiner Abhandlung von der Ehe unsre Geschichte frei bearbeitet hat.

Ich komme nun endlich auf die englischen Fassungen des Stoffes zu sprechen. Die mittelenglische Litteratur hat deren drei: „Guystarde and Sygysmonde" von William Walter (gedruckt 1532 von Wynkyn de Worde), „The stately tragedy of Guistard and Sismond" von einem Anonymus (gedruckt 1597), und eine dritte Bearbeitung, die von Gilbert Banester, einem Dichter des fünfzehnten Jahrhunderts, herrührt. Ueber diese Versionen vergleiche man den ersten Band von Professor Geigers Vierteljahrsschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance, wo, Seite 63 ff., Professor Zupitza eine sehr eingehende Untersuchung in Bezug auf ihre Quellen und ihr Verhältnis zu einander veröffentlicht hat.[1]) Die neuenglischen Werke endlich sind folgende: In Painters Palace of Pleasure die 39. Novelle, „Tancred and Gismonda", eine Tragödie von Robert Wilmot, die Tragödie „Tancred" von Sir Henry Wotton, „Sigismonda and Guiscardo" von Dryden, Susannah Centlivres „The Cruel Gift" und Lord Carlisles „The Father's Revenge", die beiden letzteren wieder dramatische Bearbeitungen. Dann ist auch noch Hogarths Bild der Sigismunda in Betracht zu ziehen.[2])

Ehe ich aber zu einer genaueren Untersuchung dieser

[1]) Hier sei auch gleich erwähnt, dass im „Palmerin of England", I, 90 (ursprünglich portugiesisch), ein ähnlicher Stoff behandelt worden ist; cfr. Dunlop-Liebrecht 164 ff. Zuerst in's Englische übersetzt wurde er aus dem Französischen von Anthony Munday gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, später aus der Originalsprache von dem bekannten Dichter Southey.

Die „grosse Aehnlichkeit", die Dunlop-Liebrecht, p. 231, zwischen Boccaccios Erzählung und der englischen Ballade vom Ritter Cauline und der Tochter des Königs von Irland findet, kann ich nicht sehen. Dunlop hebt hervor, dass besonders das heimliche Zusammentreffen der Liebenden und die Entdeckung ihrer Schuld ähnlich seien. Ritter Cauline trifft mit der Prinzessin in einer Laube zusammen, und die beiden werden vom Könige überrascht. Dass sich zwei Liebende heimlich treffen, ist aber doch nichts ussergewöhnliches, und dass der Vater der Dame sie unliebsamer Weise

Werke übergehe, die ja den eigentlichen Gegenstand dieser Arbeit bildet, wird es notwendig sein, eine kurze Inhaltsangabe der Novelle Boccaccios zu geben.

§ 2.

Inhaltsangabe.

Tancredi, Fürst von Salerno, liebte seine Tochter Ghismonda so sehr, dass er sich, auch als sie erwachsen war, lange nicht von ihr trennen konnte und sie deshalb nicht verheiratete. Endlich gab er sie dem Sohne des Herzogs von Capua zur Frau, aber nach dessen bald darauf erfolgtem Tode kehrte die Prinzessin nach Salerno zurück, und ihr Vater, voller Freude darüber, sie wieder um sich zu haben, dachte nicht daran, sie ein zweites Mal zu vermählen. Um so mehr aber dachte Ghismonda selbst daran, und da sie keine Aussicht hatte, zur Erfüllung ihres Wunsches auf rechtmässige Weise zu kommen, so beschloss sie, sich mit einem Liebhaber zu trösten. Nach reiflicher Ueberlegung erwählte sie dazu einen ausgezeichneten Jüngling namens Guiscardo, der, obgleich aus niedrigem Stande entsprossen, seiner trefflichen Eigenschaften wegen ihr ihrer Liebe würdig zu sein schien. Der junge Mann merkte bald die Neigung der Prinzessin und erwiderte dieselbe auf das zärtlichste, und bald fand Ghismonda ein Mittel, ihn zu einer heimlichen Zusammenkunft aufzufordern. Sie schrieb ihm einen Brief, in welchem sie ihm mitteilte, wann und wo er sie treffen könnte, steckte denselben in einen Rohrstengel und gab ihm diesen mit der scherzhaften Bemerkung, seine Magd solle ihn als Blasebalg beim Feuermachen benutzen. Guiscardo ging mit

---

stört, ist auch eben nichts seltenes (Die Ballade steht in Schröers Ausgabe, Heilbronn 1889, von Percy's Reliques auf Seite 46).

[2]) Das Motiv, dass der Vater Zuschauer der Sünden der Tochter und ihres Liebhabers wird, ist auch von Middleton in seinem „Michaelmas Term“ verwendet worden; cfr. Ward, II, 85 (Middleton's Works, ed. Dyce, 1840, 5 vols). — Ueber weitere Erwähnungen unsrer Geschichte cfr. E. Koeppel, Studien zur Geschichte der Italienischen Novelle in der Englischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts, Strassburg 1892, p. 3 f., 47, 80 f.

dem Rohr nach seiner Wohnung und fand dort bald den Brief seiner Geliebten. Neben dem Palaste Tancredis war eine unterirdische Höhle, welche durch eine geheime Treppe mit dem Zimmer der Prinzessin in Verbindung stand. Durch ein Luftloch kam das Licht in die Höhle, aber da diese seit Jahren nicht benutzt war und überhaupt fast ganz vergessen worden war, so war dasselbe mit Dornen und Sträuchern ganz überwachsen. Hiervon erhielt Guiscardo durch den Brief Kunde, versah sich mit einem Strick, um daran in die Grotte hinunter zu gelangen, und, mit einem Lederkittel der Dornen wegen bekleidet, machte er sich in der nächsten Nacht auf den Weg und gelangte auch glücklich an seinen Bestimmungsort. Am Morgen holte ihn Ghismonda aus der Höhle, und nach der Zusammenkunft musste er wieder dahin zurückkehren und warten, bis er am Abend herausklettern konnte. Auf diese Weise kamen die Liebenden sehr oft zusammen, bis durch einen tückischen Zufall ihrem heimlichen Glück ein jähes Ende bereitet wurde. Eines Tages kam nämlich Tancredi, wie es seine Gewohnheit war, in das Zimmer seiner Tochter, um mit ihr zu plaudern. Er fand sie nicht vor, beschloss auf sie zu warten und setzte sich daher in eine Ecke neben das Bett und schlief ein. Unglücklicherweise hatte gerade an diesem Tage Ghismonda ihren Guiscardo zu sich bestellt, und so wurden denn die Ahnungslosen bei ihren Liebesfreuden von Tancredi, der inzwischen erwacht war, beobachtet. Er beherrschte mit Mühe seinen Zorn und verhielt sich still, Rachepläne ausdenkend. Als die Liebenden sich entfernt hatten, stieg er zum Fenster hinaus in den Garten. Am folgenden Abend nun wurde natürlich Guiscardo, als er aus der Höhle stieg, verhaftet und vor den Fürsten geführt. Auf die Vorwürfe desselben antwortete der Jüngling nur: „Liebe vermag um vieles mehr, als Ihr oder ich.“ Am nächsten Tage begab sich Tancredi zu seiner noch ahnungslosen Tochter und hielt ihr vor, mit Thränen in den Augen, dass er nie geglaubt hätte, dass sie jemals mit einem Manne, der nicht ihr Gemahl wäre, Umgang haben würde, dass aber, wenn es hätte geschehen müssen, sie sich doch wenigstens einen ebenbürtigen zum Liebhaber hätte wählen sollen. Er schloss da-

mit, dass er ihr mitteilte, dass Guiscardos Schicksal schon bestimmt sei, dass er aber, ehe er über das ihrige entscheide, hören wolle, was sie zu ihrer Entschuldigung zu sagen hätte. Ghismonda, überzeugt, dass eine Rettung für sie und ihren Liebhaber unmöglich sei, unterdrückte jedes schwache Gefühl und verschmähte es, um Schonung zu bitten. Sie warf ihrem Vater vor, dass er selbst an der ganzen Sache Schuld habe, weil er nicht genügend berücksichtigt hätte, dass sie ein junges lebensvolles Weib sei, das Liebe haben müsse, besonders da sie schon einmal verheiratet gewesen sei. Wegen der Wahl Guiscardos dürfte er sie nicht mit Vorwürfen überschütten, denn der sei ja durch seine Eigenschaften adeliger als irgend ein andrer am Hofe, und er selbst habe ihn ihr gegenüber auch immer gerühmt. Sie schloss mit der Drohung, dass, wenn nur Guiscardo hingerichtet werden sollte, sie sich selbst das Leben nehmen würde. Der Fürst traute jedoch Ghismonda nicht die Entschlossenheit zu, ihre Drohung auszuführen, und als er von ihr weg ging, beschloss er, sie nicht an ihrer Person zu bestrafen, aber Guiscardo töten zu lassen. Er liess diesen daher erdrosseln und ihm das Herz aus dem Leibe schneiden. Dieses that er in einen goldenen Becher und schickte es am folgenden Tage seiner Tochter mit der Meldung, ihr Vater schicke ihr das, was sie am meisten liebte, um sie zu erfreuen, wie sie ihn erfreut habe mit dem, was er am meisten geliebt hätte. Ghismonda, um auf alles vorbereitet zu sein, hatte sich bereits Gift verschafft, und als sie das Herz sah, war sie sogleich überzeugt, dass es Guiscardos Herz wäre. Sie liess ihrem Vater für sein Geschenk danken und badete das Herz in Thränen, unter den zärtlichsten Klagen und Küssen. Nachdem sie so ihrem Schmerz nachgegeben, fasste sie sich, goss das bereit gehaltene Gift in den Becher und trank ihn beherzt aus. Darauf legte sie sich mit dem Becher in der Hand auf ihr Lager, um den Tod zu erwarten. Ihre Hofdamen, durch ihr Benehmen beunruhigt, riefen Tancredi herbei, und er kam, als Ghismonda sich eben auf ihr Bett gelegt hatte. Sie verwies ihm seine Klagen, da er es ja selbst nicht anders gewollt hätte, bat ihn aber, wenn er noch etwas von seiner früheren

Liebe für sie empfände, so solle er sie mit Guiscardo in einem Grabe begraben, so dass sie, wenn nicht im Leben, so doch im Tode wenigstens mit ihm vereint wäre. Darauf starb sie, und Tancredi, der nun zu spät seine That bereute, erfüllte den letzten Wunsch seiner Tochter und liess den unglücklichen Liebenden, die von ganz Salerno betrauert wurden, ein gemeinschaftliches Grabmal setzen.

Professor Zupitza weist (a. a. O., p. 66) mit Recht darauf hin, dass, so meisterhaft auch Boccaccio die Geschichte erzählt hat, es ihm doch nicht gelungen ist, den Charakter Ghismondas zu einem einheitlichen zu machen. Auf der einen Seite ist sie ein schlaues, nur ihrer Sinnlichkeit folgendes Weib, auf der andern, eine bis in den Tod ergebene und treue Frau, die es verschmäht, ohne den Geliebten fort zu leben.

§ 3.

Painters Palace of Pleasure.

Von William Painters Leben wissen wir nur weniges. Um das Jahr 1560 war er Vorsteher der Schule von Sevenoaks; wann er die Stelle angetreten hat, ist aber nicht bekannt. Am 9. Februar 1560—61 wurde er durch Elisabeth zum Clerk of the Ordinance in the Tower gemacht und blieb dies bis zu seinem Tode, der im Jahre 1594 erfolgte (cfr. die Angaben bei Haslewood). Sein Name ist nur wegen seines „Palace of Pleasure“ auf die Nachwelt gekommen. Dies Werk ist eine Uebersetzung von Geschichten, die Painter in den Jahren 1562—66 begann, und zu der er später noch bedeutende Zusätze machte. Die Geschichten sind aus den verschiedensten Schriftstellern gesammelt und zusammen getragen worden. Haslewood kennt vom ersten Bande dieses Werkes drei alte Ausgaben und vom zweiten zwei. Der erste Teil wurde zuerst im Jahre 1566 gedruckt und war Ambrose Dudley, Grafen von Warwick (Bruder des berühmten und berüchtigten Robert Dudley, Grafen von Leicester, des Lieblings der „Virgin Queen“) gewidmet. Ich muss hier einen Fehler von Ward (History of English Dramatic Literature I, 116, Anm. 2) be-

richtigen. Ward giebt nämlich am angeführten Orte an, dass der erste Band von Painters Palace of Pleasure 1566 erschienen sei, und fügt in Parenthese hinzu „60 novels from Boccaccio“. Dies ist falsch, denn auf dem Titel der Ausgabe von 1566 steht ausdrücklich „Pleasaunt Histories and excellent Nouelles, selected out of diuers good and commendable Authours.“ 1567 wurde der „Second Tome“ des Palace gedruckt. Darauf folgte im Jahre 1569 eine neue Ausgabe des ersten Bandes. 1575 erschien dann die Ausgabe (zuerst nur Band I), die ich meiner Betrachtung, nach einem Neudruck besorgt von Joseph Haslewood, 1813, zu Grunde gelegt habe.[1]) Der Titel derselben lautet vollständig: „The Palace of Pleasure Beautified adorned and well furnished with pleasaunt Histories and excellent Nouelles, selected out of diuers good and commendable Authours. By William Painter Clarke of the Ordinaunce and Armarie. Eftsones perused corrected and augmented. 1575. Imprinted at London by Thomas Marshe.“ Einige Jahre später folgte der zweite Band, auch von Thomas Marshe gedruckt. Als Erscheinungsjahr giebt man meist 1582 (nach Oldys) an, sicheres aber weiss man nicht, da auf dem Titel keine Jahreszahl steht. Haslewood meint jedoch, dass der Band spätestens im Jahre 1580 erschienen sein müsse. Die Geschichte, die uns hier speciell angeht, ist die 39. Novelle des ersten Bandes und ist betitelt „Tancredi“. Bei Haslewood steht sie I. 166 ff.

Im Allgemeinen kann man Painters Uebersetzung seiner italienischen Quelle als eine wohl gelungene bezeichnen. Er hält sich meist sehr genau[2]) an den Wortlaut seiner Vorlage, ohne jedoch deshalb derselben sklavisch zu folgen, und er scheut sich durchaus nicht, wo es ihm des besseren Verständnisses wegen nötig scheint, die Construction zu ändern. Er interpungirt in Folge dessen auch häufig anders als Boccaccio und bringt andere Nebensätze in einen Satz zusammen, als dies in der Quelle der Fall ist. Allerdings ist er dabei nicht immer

[1]) Die neue Ausgabe von J. Jacobs, 3 vols. London, 1890, war mir leider nicht zugänglich.

[2]) Cfr. hierzu Koeppel, a. a. O., p. 3.

glücklich. Um einen solchen Fall zu erwähnen, sei folgende Stelle angeführt. Bei Boccaccio steigt Tancredi, nachdem er die Liebe Guiscardos und seiner Tochter entdeckt hat, aus dem Zimmer derselben in den Garten „*e senza essere da alcuno veduto dolente a morte alla sua camera si tornò.* Painter giebt dies wieder durch „*Tancredi conveyed him selfe into the gardeine*“ &c. „*unseen and not perceiued of any. Who like a pensife man, and carefull euen vnto death, repaired to his owne chamber*,“ &c. Der Punkt vor „*Who*“ ist äusserst ungeschickt, da doch die darauf folgenden Worte „*dolente a morte*“ („*carefull euen vnto death*“) eng mit dem vorhergehenden zusammen hängen, während Painter sie in den Satz bringt, wo erzählt wird, dass der Fürst den Guiscardo habe verhaften lassen. „*Like a pensife man*“ steht im Orignial nicht und ist vom Uebersetzer, der wohl den Gemütszustand Tancredis noch mehr veranschaulichen wollte, aus eigner Phantasie hinzugefügt worden. Ich will hier noch einen Fall erwähnen, wo ein Komma an eine ganz falsche Stelle geraten ist, wodurch der Sinn in Unsinn verwandelt wird, obgleich in der Vorlage alles deutlich genug war. Nachdem er erzählt hat, dass die Prinzessin ihrem Liebhaber das Rohr mit dem Briefe gegeben hat, fährt Painter fort: „*Guiscardo toke it. and thought that shee did not geue it vnto him, without some special purpose went to his chamber*,“ &c. Es liegt auf der Hand, dass das Komma hinter „*purpose*“ anstatt hinter „*vnto him*“ stehen muss, doch fragt es sich, ob Painter an dem Versehen schuld ist. Solche Versehen, wie die eben angeführten, sind jedoch höchst selten; auch habe ich die beiden eclatantesten erwähnt. Zusätze hat Painter so gut wie gar keine gemacht. Oben ist schon erwähnt, dass er „*like a pensife man*“ zugefügt hat. So hat er auch gleich in der ersten Zeile bei der Erwähnung Salernos in Parenthese dazu geschrieben „*an vniuersitie in the region of Italie*“, was etwas philiströs-pedantisch klingt. Bei der Beschreibung der Lage der Grotte steht im Original „*cavata nel monte*“ was mit „*made vnder the syde of a hille*“ wiedergegeben ist. Painter meinte wohl, das „*in a hille*“ nicht deutlich genug sein würde, und fügte deshalb „*vnder the syde*“ hinzu. Weiterhin ist anzuführen, dass, als die Prin-

zessin zum ersten Mal den Guiscardo treffen will und deshalb ihre Hofdamen entlässt mit der Entschuldigung, sie wolle schlafen, in der englischen Uebersetzung steht, sie habe gesagt, sie wolle „*after dinner*“ schlafen, für welche Zeitbestimmung bei Boccaccio nichts entsprechendes zu finden ist (*„faccendo sembianti di voler dormire“*). Ich vermute, dass Painter seinen Zusatz aus dem folgenden übertragen hat. Als nämlich Tancredi sich zu so ungelegener Zeit in Ghismondas Zimmer begiebt, steht in der Vorlage, dass er „*dietro mangiare*“ gegangen sei. Ebenso geht der Fürst „*appresso mangiare*“ zu seiner Tochter, als er ihr am Tage nach Guiscardos Verhaftung ihre Fehler vorhalten will. An diesen beiden Stellen ist auch bei Painter beide Mal „*after dinner*“ gesetzt. Ausserdem sind in der langen Rede Ghismondas an einer Stelle die Worte „*in respecte of him*“ hinzugefügt. Bei Boccaccio steht: „*tu dirai*“ &c., *tuoi nobili tutti esser villani*“, bei Painter: „*You shall say,*“ &c. „*that all your gentlemen be villaines in respecte of him*“.

Dies sind alle Zusätze, die ich bemerkt habe, denn man kann es nicht eigentlich als Zusatz rechnen, wenn Painter ein Wort des Originals durch zwei Wörter wiedergiebt. Dies letztere kommt bei ihm ziemlich häufig vor, und er glaubte wohl dadurch den Stil zu heben. Hierzu sind eine ganze Anzahl Stellen anzuführen. So giebt er „*bellissima*“ mit „*faire and comely*“ wieder, wo allerdings wohl die zwei Worte den Superlativ vertreten sollen. Etwas später findet sich „*no mynde or care*“ für „*poca cura*“, dann steht für „*secondo il modo*“ „*by suche wayes and meanes*“, für „*senza essere da alcuno veduto*“ „*vnseen and not perceiued of any*“, für „*benignità*“ „*beneuolence and goodness*“, für „*giustissimo sdegno*“ „*just displeasure and indignation*“, für „*con vere ragioni*“ „*with true reasons and argumentes*“, für „*esercitato*“ „*trayned and exercised*“, für „*con danni*“ „*by the destruction and slaughter*“, für „*quegli della mente*“ „*people of knowledge and vnderstanding.*“ Das Gegenteil, dass in der Uebersetzung nur ein Wort für zwei des Originals steht, ist viel seltener. Ich habe nur zwei Fälle bemerkt. „*Insieme scherzando e sollazzandosi*“ ist durch „*solacing the time togethe*r“ und „*le damigelle sue e vedute e udite*“ durch „*her maidens*

seing this“ wiedergegeben. Man kann hier noch anführen, dass einmal „*thereby*“ für „*per l'una cosa e per l'altra*“ gesetzt ist.

Weggelassen hat Painter nur weniges, immer nur einige Worte. Gegen Schluss der Erzählung kommt dies kurz hinter einander mehrmals vor, sodass es fast den Anschein erweckt, als ob dem Uebersetzer seine Arbeit etwas langwierig vorgekommen sei, und er in Folge dessen gegen Ende derselben weniger umsichtig und genau gearbeitet habe als sonst. So hat Painter „*in un canto*“ übersehen, an der Stelle, wo Tancredi sich bei dem Bett seiner Tochter niederlässt, um sie zu erwarten und sich auszuruhen. Bald darauf hat er ein „*se egli potesse*“ weggelassen. Die Stelle lautet: (Tancredi) „*prese partito di tacersi e starsi nascoso, se egli potesse*“, und dies wird wiedergegeben durch „*he thought it better for that time to hold his peace, still to kepe himselfe secrete.*“ An einer andern Stelle setzt er für „*uno medesimo Creatore*“ nur „*one Creator*“. Nun folgen die eben erwähnten Weglassungen am Schluss. In der Rede Ghismondas (von Painter, beiläufig bemerkt, immer ohne h, Gismonda, geschrieben) über Guiscardos Herz ist ein „*senza alcuno indugio*“ weggelassen, und kurz darauf, da Ghismonda über dem Herzen weint, fehlt „*senza fare alcun feminil romore*“. Das Fehlen einer Uebersetzung dieser Worte ist sehr bedauerlich, da gerade durch sie der tiefe Schmerz der Prinzessin so schön charakterisiert wird, denn wirklich tief gehendes Leid ist ja immer still. Wenige Zeilen später, da Ghismonda auf ihrem Bett den Tod erwartet, lässt Painter wieder einige Worte aus: „*senza dire alcuna cosa aspettava la morte.*“ Immerhin ist es aber nicht viel, was übersehen worden ist, und von Wichtigkeit ist nur, wie oben bemerkt, die eine Lücke. Etwas häufiger sind umständliche Redensarten und kleine Aenderungen, die meist ziemlich unglücklich ausgefallen sind. So werden z. B. die Worte „*un valoroso amante*“ mit „*some valiaunt man to be her louer*“ übersetzt. Für Boccaccios knappe Worte „*senza accorgersi di Tancredi*“, da wo die beiden Liebenden zusammen sind und von dem Fürsten belauscht werden, hat Painter geschrieben „*without any knowledge of the prince his being there.*“ In der Verteidigungsrede der Ghismonda steht für „*la virtù di*

lui“ (d. h. Guiscardos) „*the great vertues that daily I haue seene in Guiscardo.*“ Einmal allerdings ist Painter auch kürzer als seine Vorlage. Er übersetzt die Worte „*se io nobile uomo avessi a questo eletto che io con uomo di bassa condizione mi son posta*“ mit „*if I had chosen one that had been a gentleman.*“

Wo in der Uebersetzung vom Original abgewichen wird, ist dies fast stets in unglücklicher Weise geschehen. Der Sinn wird dadurch geändert, aber nicht verbessert, oder der Ausdruck wird matter. Ehe ich die Fälle, die hierher gehören, anführe, will ich noch erwähnen, dass bei Painter Tancredi abwechselnd „*prince*“ und „*king*“ genannt wird, während bei Boccaccio nur „*prenze*“ und „*principe*“ als Titel für ihn vorkommen. Die erste Aenderung, die mir aufgefallen ist, ist die, dass Painter „*they caste them selues upon the bedde*“ schreibt für „*andatisene in su'l letto*“. Das „*caste*“ erinnert an Vers 233 von Drydens „Sigismonda and Guiscardo“ (*The sudden bound awak'd the sleeping sire*) und soll wohl die Heftigkeit der Leidenschaft der Liebenden andeuten, scheint mir aber nicht passend gewählt. „*Sgridare*“ wird durch ein mattes „*cry out*“ übersetzt. Sehr schlecht ist es dem englischen Uebersetzer mit der Antwort Guiscardos auf Tancredis Vorwürfe ergangen; er hat sie ganz verfehlt. Die gerade durch ihre Knappheit und Kürze so effectvollen Worte des Originals „*Amor può troppo più che nè voi nè io possiamo*“ sind in indirekte Rede umgesetzt und gehen so ganz wirkungslos vorüber. Bei Painter steht: „*To whom Guiscardo gaue no other aunswere, but that loue was of greater force then either any prince or hym selfe*“. Das „*any prince*“ für „*voi*“ verschlimmert noch das Uebel. Als Tancredi zu Ghismonda spricht, thut er dies bei Boccaccio „*piangendo*“, wofür „*in lamentable speche*“ nicht genau ist. Auch ist dies „*piangendo*“ zu dem „*quasi piangendo*“, da der Fürst Guiscardo anredet, eine Steigerung, die nicht hätte übersehen werden dürfen. „*Quasi piangendo*“ übersetzt Painter übrigens ganz geschickt durch „*with teares standing in his eyes*“.

Eine weitere Aenderung, die besser unterlassen worden wäre, hat Painter an der Stelle vorgenommen, wo Ghismonda sich gegen die Vorwürfe ihres Vaters verteidigt. Bei Boccaccio

redet sie ihn sehr bezeichnend und in vom Verfasser wohl berechneter Weise nicht mit „Vater", sondern mit „*Tancredi*" an, was die unüberbrückbare Kluft zwischen den beiden auf das feinste und schärfste charakterisirt. Kein einziges Mal in ihrer ganzen Rede nennt sie ihn Vater, sondern stets bei seinem Namen. Diese Härte der Prinzessin hat Painter augenscheinlich nicht gefallen, denn er lässt sie mit „*deare father*" anfangen und hat durchgehend sorgfältig jedes Mal, wo „*Tancredi*" steht, „*father*" dafür eingesetzt. So ist der ganze Anfang der Rede in der englischen Uebersetzung misslungen. „*I doe not purpose to stand in deniall, nor yet by humble sute to make requeste*" ist doch eine sehr schwache Wiedergabe des knappen „*nè a negare nè a pregare son disposta*". Das darauf folgende „*for the one wyll nothing auayle mee, and the other is to none effecte*" (bei Boccaccio: „*per ciò che nè l'un mi varebbe, nè l'altro voglio che mi vaglia*") giebt keinen rechten Gegensatz. Zur Entschädigung dafür sind aber die Worte, in denen Ghismonda ihre unveränderliche Liebe zu Guiscardo ausspricht, wirklich sehr gut gelungen. Wiederum nicht gut gelungen ist die Wiedergabe der Worte der Prinzessin „*con iguali forze, con iguali potenzie, con iguali virtù*". Das drei Mal wiederholte „*iguali*" ist von grosser Wirkung, und eine entsprechende Uebersetzung hätte gefunden werden müssen. Das dafür gesetzte „*with force and puissaunce equally, and wyth equall vertue*" klingt bedeutend matter als die Worte des Originals.

Ganz am Schluss der Erzählung kommen noch einige Stellen vor, wo Painter in der Wahl seiner Worte Unglück hatte. Sehr ungeschickt ist es, wenn von der Prinzessin gesagt wird „*tossing her bodie as decently as she could vppon the same*" (Bett), („*e quanto più onestamente seppe compose il corpo suo sopra quella*) und erzählt wird, dass sie „*strained the dead hart harde to her stomacke*" („*stringendosi al petto il morto cuore*"). Die Schlussworte der Novelle, „*con general dolore di tutti i Salernitani*" werden abgeschwächt in „*not without great sorowe of all the people of Salerne*". Ungenauigkeiten, kleinere und grössere, sind nicht selten. Ich will nun erst kurz die anführen, die sich auf einzelne Worte beschränken, und dann zu

den grösseren übergehen. So ist zu erwähnen die Wiedergabe von „*malizia*“ durch „*deuise*“, „*allato al palagio*“ ist vertreten durch „*in a corner of the princes palace*“, „*uno spiraglio*“, wird durch „*certayne ventes*“ übersetzt. Nicht ganz genau ist auch „*one of the lowest chambers of the palace*“ für „*una delle camere terrene del palagio*“. In Bezug auf das Luftloch in der Grotte, durch das Guiscardo hereingelangen soll, wird erzählt, dass die Prinzessin ihm geschrieben habe, wie hoch es vom Boden sei („*she tolde him of what height it was from the ground*“), während im Original nur „*esser potesse*“ steht. Weiterhin steht für „*con doloroso avvenimento*“ „*with dolorous successe*“. Dann werden Boccaccios Worte „*letizia*“ und „*tristo pianto*“, die einen guten Gegensatz geben, durch „*joye*“ und „*heauie and sorowefull ende*“ übersetzt („*la fortuna*“ etc. „*la letizia rivolse in tristo pianto*“; „*fortune*“ etc. „*turned the joye into heauie and sorowefull ende*“). An der Stelle, wo Guiscardo von den Soldaten verhaftet wird, steht im Original ausdrücklich, dass er durch den Lederkittel „*impacciato*“ gewesen sei. Painter setzt hierfür nur das unbestimmte „*clothed*“. Andere Fälle sind noch „*with the blood of his owne doughter*“ für „*nello amoroso sangue*“, „*a desperate person*“ für „*non curante e valorosa*“, „*in vertuous wyse*“ für „*fortissimamente*“, „*in factes of armes*“ für „*nell' armi*“, „*in this wise*“ für „*con avveduto pensiero*“. „*cover*“ für „*scoperchiare*“. Hierzu gehört auch noch „*as giltie of this faulte*“ für „*sì come in prima cagion di questo peccato*“ („*Usa in me la tua crudeltà*“ etc., „*sì come in prima cagion di questo peccato, se peccato è*“; „*Use your cruelty against me*“ etc., „*as giltie of this faulte, if faultes may be rehearsed*“). Das „*rehearsed*“ ist sehr ungeschickt und auch ungenau.

Grössere Abweichungen vom Original sind nun die folgenden. So wich Painter bedeutend von Boccaccios Worten „*Costei fu del padre tanto teneramente amata, quanto alcuna altra figliuola da padre fosse giammai*“ ab, da er schrieb „*That doughter he loued so well, as a father might loue his childe*“. Ungenau ist fernerhin die Uebersetzung der Worte „*e savia più che a donna per avventura non si richiedea*“ durch „*and more wise peraduenture then a woman ought to be*“. An zwei Stellen setzt Painter ein

„*talke*“ ein, wo bei Boccaccio nur „zusammen sein“ gemeint ist: „*and the ladie verie studious to finde occasion that she might talke with him*“, („*niuna altra cosa tanto disiderando la giovane quanto di ritrovarsi con lui*“) und (wrote a letter) „*signifying vnto him, what he should doe the next day, and howe he might vse himself to come to talke with her*“ („*in quella ciò che a fare il dì seguente avesse per esser con lei gli mostrò*“). Ungenau sind auch die Worte „*e ben compreso ciò che a fare avea*“ durch „*and when he had well perused it, vnderstanding the tenour thereof*“ wiedergegeben, wenn auch der Sinn nicht geändert ist. Die Worte „*il viso suo con maravigliosa forza fermò*“ übersetzt Painter durch „*did sette a bolde face on the matter*“, was nicht genau entsprechend ist, und bezieht „*con maravigliosa forza*“ fälschlich auf das folgende. Die Wiedergabe der letzten Bitte Ghismondas ist auch nicht gelungen, denn „*cause our bodies to bee openly buried togethers, where it pleaseth you to bestowe them*“ für „*che'l mio corpo col suo, dove che tu te l'abbi fatto gittare morto, palese stea*“ ist ganz ungenau, da „*morto*“ doch nur auf Guiscardo, nicht auf beide Liebende gehen kann.

Ich habe nun noch die wirklichen Fehler hervorzuheben, die Painter in seiner Uebersetzung gemacht hat. Sie sind so offenkundig, dass ich meist ohne weitere Bemerkung nur Original und Uebersetzung zu citiren brauche. Denn „*il giovane, il quale ancora non era poco avveduto*“ entspricht in der englischen Version „*the younge man not hauing good consideration of himself*“, was so ziemlich das Gegenteil aussagt von dem, was es sagen sollte. „*The next night after Guiscardo issued out of the vente vpon the rope, wherewith he descended and conueied him selfe into his chamber*“. Der Fehler liegt hier in „*wherewith he descended*“, das auf „*rope*“ bezogen ist. Im Original heisst es: „*Guiscardo poi la notte vegnente su per la sua fune salendo, per lo spiraglio donde era entrato se n'uscì fuori e tornossi a casa*“. Ein weiteres Versehen ist der Umstand, dass Tancredi sich bei Painter, da er auf seine Tochter warten will, auf einen „*stoole*“ niederlässt, während bei Boccaccio „*carello*“ (Kissen) steht. Die Rede Tancredis an Ghismonda ist dem Uebersetzer wirklich sehr gut gelungen und ist augen-

scheinlich mit besonderer Sorgfalt behandelt worden, aber gleich darauf passirt ihm ein grober Fehler. Er übersetzt nämlich „*bassò il viso*“ (Subject ist Tancredi) mit „*he kissed her face*“. Es liegt also eine Verwechslung von bassare mit baciare vor (cfr. to bass im 16. Jahrhundert „küssen“). Etwas später wird bei Boccaccio erzählt, dass, als Ghismonda von ihrem Vater erfuhr, dass alles entdeckt sei, sie jede Anwandlung weiblicher Schwäche, obwohl nahe daran in Klagen auszubrechen, unterdrückt habe. Dies hat Painter falsch wiedergegeben und schreibt: „*Gismonda*“ etc., „*conceiued an inestimable sorowe, vttering the same many times with outcries and schreches according to the maner of women*“. Er hat das Wort „*vicina*“ (nahe daran) übersehen, und so wurde der Sinn des ganzen Satzes in das Gegenteil umgewandelt. Im Original lautet die Stelle: „*Ghismonda*“ etc. „*dolore inestimabile sentì, et a mostrarlo con romore e con lagrime, come il più le femine fanno, fu assai volte vicina*“.[1]) In der Rede der Prinzessin befinden sich drei Fehler. Der erste besteht darin, dass „*persona*“ von Painter unrichtiger Weise auf Guiscardo bezogen wird. Original: „*Delle virtù e del valore di Guiscardo io non credetti al giudicio d'alcuna altra persona, che a quello delle tue parole e de' miei occhi*“. Uebersetzung: „*The vertuous* (soll wohl vertues heissen) *and excellencie of whom, I beleeve cannot be placed in any other wight, as in hym, as well by your owne report as by the choyse of mine owne eyes*“. An der zweiten Stelle, die hierher gehört, hat der Uebersetzer ein falsches Subjekt in einem Nebensatz ergänzt. Er setzt „*if you do intend in thextremity of your age to vse that which in your youth you neuer did, I purpose to become cruel also*“ für „*se tu nella tua extrema vecchiezza a far quello che giovane non usasti, cioè ad incrudelir, se' disposto*“. Der dritte Fehler endlich besteht darin, dass *colpo* (Schlag, Streich) mit *coppa* (Becher) verwechselt wurde, woran wohl der Becher, der später eine so grosse Rolle spielt, schuld sein mag. Die beiden betreffenden Stellen (es sind die Schlussworte von Ghismondas Rede) lauten: „*or ria*

[1]) Dies hat auch Koeppel bemerkt, a. a. O., p. 4, Anmerkung.

va con le femine a spander le lagrime, et incrudelendo con un medesimo colpo lui e me, se così ti par che meritato abbiamo, uccidi"; und „*wherefore goe to, and let fall your teares with women, and if you purpose to be cruell, kill him and let me also drincke of the same cuppe, if you thincke wee haue deserued it*". Auch die grosse Wirkung, die dadurch hervorgerufen wird, dass gerade *uccidi* das letzte Wort der Rede der Prinzessin ist, hat Painter, der für solche Feinheiten keinen Sinn hatte, verfehlt. Es ist nun noch eine Stelle zu erwähnen, wo durch ungeschickte Stellung der Sinn des Satzes vollständig verloren geht. Ich meine die folgenden Worte: „*Into which caue was a discent by a secrete payre of stayres, into one of the lowest chambers of the palace, wherein the lady lay, which was out of all men's minde because it was not occupied many a day before, and shut vp with a very strong doore*". So wie der Satz lautet, muss man die Worte „*which was out of all men's minde*" bis zum Schluss auf „*one of the lowest chambers*" beziehen, was aber gar keinen Sinn giebt, denn, wenn die Prinzessin in dem Zimmer wohnt, so kann es nicht „*out of all men's minde*" und „*not occupied many a day*" sein. Im Original ist der Sinn ganz klar: „*Et in questa grotta per una segreta scala, la quale era in una delle camere terrene del palagio la quale la donna teneva si poteva andare, come che da un fortissimo uscio serrata fosse. Et era si fuori delle menti di tutti questa scala, per ciò che di grandissimi tempi davanti usata non s'era*". Dies ist alles bemerkenswerte, was mir bei einem Vergleiche von Painters Uebersetzung mit der Erzählung Boccaccios aufgefallen ist. Trotzdem ja ziemlich viel zu erwähnen war, kann ich doch nur noch einmal wiederholen, was ich schon am Anfang dieses Paragraphen gesagt habe, nämlich, dass die Uebersetzung durchaus keine schlechte sei. Dass sie direkt nach dem italienischen Original gemacht worden ist, kann keinem Zweifel unterliegen, denn Painter giebt am Anfang des Palace of Pleasure ausdrücklich ein Verzeichniss der Autoren, aus deren Werken er geschöpft hat, und darunter ist Boccaccio der einzige, der die Geschichte von Ghismonda und Guiscardo behandelt hat.

§ 4.

Tancred and Gismunda.

Diese Tragödie ist bemerkenswert durch den Umstand, dass sie das älteste erhaltene englische Drama ist, von dem man weiss, dass es eine italienische Novelle zur Grundlage hat. Verfasst wurde sie von fünf Mitgliedern des Inner Temple, wo sie auch vor der Königin Elisabeth im Jahre 1568[1]) aufgeführt wurde. Jeder der fünf hat einen Akt gedichtet und seine Initialen darunter gesetzt. Am Schluss des ersten Aktes steht Rod. Staff., der zweite Akt ist Hen. No. unterschrieben, der dritte G. All., der vierte Ch. Hat. und nach dem Epilog steht R. W. Rod. Staff. und G. All. sind unerklärt. Hen. No. bedeutet wahrscheinlich Henry Noel, Sohn eines Sir Edward Noel, der im Jahre 1596 starb. Ch. Hat. hat man mit der grössten Sicherheit in Christopher Hatton aufgelöst. Dies ist der bekannte „sprightly" Lord Chancellor, der die Gunst seiner Königin zuerst durch seine Tanzkunst gewann. R. W. ist gleich Robert Wilmot zu setzen, der das Stück später überarbeitete (Vergleiche hierzu J. P. Collier, History of English Dramatic Poetry, vol. III, 12, ed. 1831, und Dodsley's Old Plays, ed. W. C. Hazlitt, London, 1874, vol. VII). Von der alten Fassung der Tragödie giebt es zwei Handschriften, Lansdowne 786 und Hargrave 205 (eine Ausgabe derselben hat Prof. E. Schröder in Aussicht gestellt), und ein Fragment einer Handschrift, die Mr. Powell, dem Vater der ersten Frau Miltons, gehört hat. Hazlitt giebt die Varianten zu Akt I, Scene 1 und 2, an, und ich glaube daraus schliessen zu dürfen, dass neue Motive nicht in der jüngeren Fassung eingeführt sind, sondern, dass sich die Unterschiede nur auf einzelne Worte und einzelne weggelassene, beziehungsweise hinzugefügte, Verse erstrecken. Der Verfasser des fünften Aktes hat im Jahre 1591 das Stück drucken lassen. Er hat, wie er angiebt, dasselbe „*newly reuiued and polished according to the decorum of these daies*", d. h., nach Colliers (III, 13) Meinung, das Stück war erst in Reimen abgefasst, die nun in Blankverse verwandelt

[1]) Baker, Biographia Dramatica, IV, 320, giebt fälschlich 1563 an.

wurden (es sind allerdings noch viele Reime stehen geblieben). Der Titel dieser Version lautet vollständig: „The Tragedie of Tancred and Gismund. Compiled by the Gentlemen of the Inner Temple, and by them presented before her Majestie. Newly reuiued and polished according to the decorum of these daies. By R. W. London, Printed by Thomas Scarlet, and are to be solde by R. Robinson, 1591, 4to.“ (Einige Exemplare haben das Datum 1592[1]), aber es ist nur eine Ausgabe vorhanden; cfr. Hazlitt, a. a. O.). Vor dem Text sind zwei Widmungen gedruckt, eine an Lady Mary Peter und Lady Anne Gray, und eine „To the Worshipful and Learned Society, the Gentlemen Students of the Inner Temple“. In der letzteren erzählt der Verfasser, dass er lange gezögert habe mit seiner Arbeit, seines geistlichen Standes wegen, er habe sie aber doch vollendet, weil ja „*my purpose in this tragedy tendeth only to the exaltation of virtue and suppression of vice*“. Ausserdem ist noch ein Brief von William Webbe (Verfasser von „A Discourse of English Poetrie“) vorgesetzt, der seinen Freund Wilmot mahnt, doch endlich sein Versprechen zu erfüllen, nicht mehr Entschuldigungen vorzubringen und nicht mehr zu zögern mit der Herausgabe von „Gismund's tragedy“. Er lobt ihn auch, dass er die Tragödie in einem neuen Gewand veröffentlichen wolle.

Von Robert Wilmot wissen wir nur, dass ihm im Jahre 1582 „the rectory of North Okenham, Essex“ von Gabriel Poyntz, und im Jahre 1585 „the vicarage of Horndon on the Hill“ durch „the Dean and Chapter of St. Paul's“ gegeben wurde. Sein Todesjahr ist unbekannt, auch wissen wir nicht, ob er sonst noch als Schriftsteller thätig gewesen ist.

Ehe ich zur Angabe des Inhalts des Dramas übergehe, muss ich noch erwähnen, dass in dem Druck von Hazlitt vor dem Texte auch noch „A Preface to the Queen's Maidens of Honour“ und zwei Inhaltsangaben stehen. Die „Preface“ besteht aus drei Sonetten. In dem ersten wird England als der wahre Himmel besungen; in dem zweiten werden die „maidens“ gebeten, das Drama

[1]) Bei Ward, History of English Dramatic Literature, I, 117, ist aus Versehen 1572 gedruckt.

zu lesen und ihnen „*such pheers*[1]) *as may your virtues serve with like virtues*“ gewünscht, und Venus wird gebeten, ihnen Liebesglück zu geben; in dem dritten endlich bittet Gismunda die Leserinnen „*to pity her annoy*“, Guiscardo wünscht den Männern derselben seine Treue ohne sein Unglück, Tancred bittet um Verzeihung wegen seiner Grausamkeit und warnt alle Väter gleich ihm zu handeln, und der Verfasser ersucht die „maidens“ seine Verehrung in Gnaden anzunehmen. Die drei Sonette stehen in den Handschriften, in dem Druck von 1591 fehlt jedoch das erste. Von den Inhaltsangaben ist eine in Versen und eine in Prosa. Die erstere, die nur 14 Zeilen lang ist, ist nicht in den Handschriften, also wohl von Wilmot hinzugefügt; die letztere aber steht auch in beiden Handschriften. Vor jedem Akt, ausser dem ersten, wurde ein „dumbshow“ aufgeführt, von Musik begleitet, der andeuten sollte, was der Zuschauer als in der Zeit zwischen den Akten geschehen zu denken hatte.

Die Personen des Dramas nun sind folgende:

Cupid.
Tancred, the King.
Gismunda, the King's daughter.
Lucrece, her Aunt.
Guiscard, Count Palurin.
Renuchio, Captain of the Guard.
Julio, Lord Chamberlain.
Megaera.

Choruses.

Im Lansdowne Ms. ist noch „Claudia, a woman of Gismunda's privie chamber“ angeführt, und für „Choruses“ steht „Chorus, four gentlewomen of Salerne“.

Akt I. Scene 1. — Cupid tritt auf und erzählt von der grossen Macht, die er früher über Götter und Menschen ausgeübt habe, und erwähnt Jo, Mars, Leander und Hero, Alexander den Grossen (den er „Macedon“ nennt), Scipio, Jason und Medea, Paris und Helena, um dies zu beweisen. Er klagt

[1]) Husbands, ae. gefêran.

darauf, dass jetzt seine Macht verachtet werde, man nenne ihn „*a brat, a bastard, and an idle boy*“, er wolle aber nun der Welt ein solches Beispiel seiner Herrschergewalt geben, dass sie wieder an ihn glauben müsse, und, um dies zu bewerkstelligen, habe er sich Gismunda ausersehen, die durch feurige Liebe viel Elend ausstehen solle. Er geht darauf in den Palast Tancreds.

Scene 2. — Gismunda, „*attended by four maids that are the Chorus,*“ kommt aus ihrem Zimmer und beklagt in den überschwenglichsten Worten den Tod ihres Gemahls. Die Götter, meint sie, haben ihn aus Neid sterben lassen.

„*Yea, all the gods no longer could sustain,*
Each one to be excelled in his kind.“

Liebe müsse auch nach dem Tode treu bleiben, und sie wolle nun ein Mittel suchen, ihrem Leben ein Ende zu machen, da sicher der Geist des Verstorbenen, der um sie schwebe, von ihr erwarte, dass sie ihm folgen werde. Darauf singt sie mit ihren Damen ein Lied ihm zu Ehren.

Scene 3. — Tancred kommt, um seine Tochter zu trösten. Sie solle durch ihre Klagen nicht den Zorn des Himmels herabrufen, auch könne sie ja dadurch dem Toten nicht helfen, sondern sie bereite nur ihm, dem Vater, Schmerz und sich selbst Schaden. Gismunda verflucht das Schicksal und die Sterne, die sie ihres Gatten beraubt hätten; für sie gebe es keine Freude mehr. Da der König sie daran erinnert, dass ja ihr Vater noch lebe, erwidert sie, dass sie das in ihrem Leid nicht trösten könne. Tancred sagt darauf, dass ihre einsamen Spaziergänge ihr nur neue Gelegenheit zu klagen geben, er wünsche daher, dass sie ihn begleite. Darauf führt er sie in den Palast. Die vier Damen, die den Chorus bilden, ergehen sich in weisen Bemerkungen über die Unbeständigkeit des Schicksals, das sogar Alexander dem Grossen, den Griechen, die Troja erstürmt, und dem tapferen Verteidiger der Stadt, Hector, nicht treu geblieben sei. Die vierte Dame bemerkte zum Schluss, das nur der der Göttin Fortuna spotten könne, der mit seinem Schicksal zufrieden sei.

Akt II. Scene 1. — Gismunda und ihre Tante Lucrece treten auf, und die Prinzessin erzählt derselben, dass sie immer ihre jetzige traurige Lage mit ihrem früheren Glück vergleiche. Die Zeit der Jugend sei flüchtig, und selbst die Götter könnten dieselbe nicht aufhalten. Solle nun ihre Jugend ohne Liebesfreuden vorbeigehen? Verzweifelt ruft sie aus:

„Whereto live I? or whereto was I born?
Why have I tasted these delights of love,
And felt the sweets of Hymeneus' bed?"

Sie müsse wissen, ob ihr Vater sie wieder zu verheiraten gedenke; sein Schweigen über diesen Punkt könne sie nicht länger ertragen. Wenn er wolle, dass sie „makeless alone in woful widowhood" bleiben solle, so werde sie versuchen, seinem Wunsche nachzukommen. Da ihr aber die Zweifel darüber, was aus ihr werden solle, unerträglich geworden, so bittet sie ihre Tante, den König auszufragen. Zugleich gesteht sie auch ein, dass sie von neuem liebe und zwar

„A prince, an earl, a county in the court."

Ihre Tante verspricht ihr darauf, nachdem sie sie versichert hat, dass sie ihren Zustand sehr wohl begreife, den König auszuforschen und zu versuchen, die Sache so zu leiten

„As both your honour shall not be impeached,
Nor he unsatisfied of your desire."

Gismunda geht in ihr Zimmer, und Lucrece bleibt, um den König zu erwarten, von dem sie gehört hat, dass er denselben Abend auf die Jagd zu gehen beabsichtige.

Scene 2. Tancred, begleitet von Guiscard, *„the County Palurin"*, Julio und Renuchio, kommt zur Jagd bereit. Lucrece hält ihn an und macht ihm Mittheilung von dem Zustand seiner Tochter, die nicht von Stahl oder Stein gemacht sei, und die nicht mit ihrem Gemahl ihre Natur zu Grabe getragen habe, sondern die Leidenschaften fühle

„as our tender hearts oppress,
Subject unto th'impression of desire."

Tancred unterbricht sie zornig und sagt, er wisse schon, worauf ihre Worte hinaus wollten, aber er werde nie eine zweite Heirat zugeben, denn er könne ohne Gismunda nicht

leben. Ihre erste Vermählung habe ihm zur Genüge gezeigt, dass ein Leben ohne ihre Gegenwart nicht lebenswert sei, und sie solle daher nicht durch ihr Verlangen seinen Tod beschleunigen. Zornig kehrt Tancred in seinen Palast zurück, ohne auf die Jagd gegangen zu sein.

Scene 3. Gismunda erwartet mit Spannung die Nachricht, die ihr ihre Tante bringen soll. Diese tritt auch bald herein und erzählt ihr, wie es ihr beim König ergangen sei, der gesagt habe, vor seinem Tode dürfe seine Tochter nicht wieder heiraten. Sie giebt ihr den Rat, auf ihres Vaters Worte zu hören und ihre Wünsche aufzugeben, damit nicht gesagt werden könne, dass sie den Tod desselben herbeigeführt habe. Gismunda verspricht, dem Rat zu folgen und zu versuchen, des Königs hartem Befehl gehorsam zu sein. Darauf gehen beide in Gismundas Zimmer. Die vier Chorus-Damen beklagen nun, wie doch an Tugend und Sitten das weibliche Geschlecht heruntergekommen sei. Dies sei zu sehen, wenn man Gismunda, die kaum noch ihren Gemahl beweint habe und jetzt schon einen Nachfolger desselben verlange, mit Frauen wie Lucrece, Artemisia, Penelope, Portia vergleiche. Die erste Dame meint jedoch am Schluss, so schlimm sei es doch nicht, denn es gebe ja eine Jungfrau,

„*one without compare,*
Who of all graces hath her heavenly share.“

(Damit ist natürlich Königin Elisabeth gemeint.)

Akt III. Scene 1. — Cupid rühmt sich dessen, was er an Gismunda gethan, und erzählt, er habe auch Guiscard in Liebe entflammen lassen. Die beiden sollen nach kurzen Freuden ein schreckliches Ende haben. So solle die Welt seine Macht anerkennen. Darauf fliegt er gen Himmel, um Jupiter und den andern Göttern mitzuteilen, was er gethan habe.

Scene 2. — Lucrece beklagt und beschreibt den trostlosen Zustand ihrer Nichte. Sie bedauert auch, dass sie trotz aller Bemühungen nicht von der Prinzessin erfahren könne, wer der Mann sei, der ihre Liebe gewonnen habe. Dieselbe läugne in einem Augenblick alle Liebe, um im nächsten zu bitten, dass

sie ihr Geständnis nicht weiter erzähle. Sie schliesst mit dem Wunsche:

„*That he which knows it, would the same allay,*
For which the Muses with my song shall pray.“

Scene 3. — Guiscard kommt aus dem Palast und bittet seine Begleiter, Julio und Renuchio, ihn allein zu lassen. Nachdem sie ihn verlassen haben, giebt er seinem Liebesschmerz freien Ausdruck, und sagt dann, dass er wohl bemerkt habe, dass die Prinzessin ihn liebe; auch habe sie ihm ein Rohr gegeben, und das müsse doch etwas bedeuten. Er bricht das Rohr auf und findet darin einen Brief von Gismunda, worin sie ihm ihre Liebe gesteht und ihm angiebt, wie er durch eine Grotte, die einen geheimen Eingang hat, zu ihr in ihr Zimmer gelangen kann. Guiscard erzählt weiter, dass die Prinzessin ihn einmal beim Tanz ihren König genannt habe, und dass sie ihm eine Locke geschenkt habe. Mit der ausgesprochenen Absicht, die Wünsche seiner Geliebten schnellstens zu erfüllen, geht er eilig ab. Der Chorus tritt nun wieder auf und spricht von der Macht der Liebe, wobei die Damen, die denselben bilden, eine bedeutende Kenntnis der griechischen Mythologie und Sagengeschichte verraten. Die vierte Dame meint am Schluss, man könne wohl, wenn man wolle, der Liebe widerstehen, aber wer einmal davon ergriffen sei, der sei meist verloren,

„*For seldom-times is Cupid wont to send*
Unto an idle love a joyful end.“

Akt IV. Scene 1. — Megaera steigt, von Alecto und Tisiphone begleitet, aus der Hölle herauf, und sie tanzen „*an hellish round*“, worauf die beiden letzteren auf Befehl der Megaera wieder verschwinden. Diese verflucht nun das Haus „*where Gismund dwells*“ und erzählt, sie sei von den Richtern der Unterwelt gesendet, um die beiden Liebenden zu bestrafen. Sie hat zwei Schlangen, die sie auf Tancred und Gismunda werfen will, wodurch

„*Each shall be the other's plague and overthrow.*“

Auch Megaera ist in der griechischen Sagengeschichte sehr bewandert. Natürlich beziehen sich ihre Kenntnisse nur auf Unterirdisches.

Scene 2. Tancred kommt mit Renuchio und Julio aus Gismundas Zimmer, und Megaera wirft die eine Schlange auf ihn. Er hat das Vergehen seiner Tochter gesehen und ruft nun die Rache der Götter auf sie und Guiscard herab. Er verflucht seine Tochter, ruft die Hölle an, seine Seele aufzunehmen, und kniet schliesslich zu einem Gebet nieder:

„*On bended knees, with hands heav'd up to heaven,*
This, sacred senate of the gods, I crave:
First on the traitor your consuming ire;
Next on the cursed strumpet dire revenge;
Last on myself, the wretched father, shame."

Darauf erzählt er seinen Begleitern, dass er, wie er gewohnt sei, in seiner Tochter Zimmer gegangen sei, sie aber nicht anwesend gefunden, und um sie zu erwarten, sich auf ihr Bett gelegt habe. Bald seien Gismunda und Guiscard gekommen und

„*At her bed's feet this traitor made me see*
Her shame, his treason, and my deadly grief."

Das Entsetzen vor dem Anblick habe ihn verhindert, ein Zeichen seiner Anwesenheit zu geben. Darauf befiehlt er Renuchio seine Tochter herbeizuholen. Nach hartem innerem Kampf beschliesst er, nur Guiscard töten zu lassen und Gismunda nur durch den Schmerz, den ihr der Untergang ihres Liebhabers bereiten müsse, zu bestrafen. Er schont sie aus selbstsüchtigen Gründen, da er eben nicht ohne sie leben kann:

„*Cruel to myself.*"
„*No, no, her ghost will still pursue our life*
And from the deep her bloodless, ghastful spirit
Will, as my shadow in the shining day,
Follow my footsteps, till she take revenge."

Er befiehlt darauf Julio den Earl Palurin am Ausgange des geheimen Ganges, —

„*hard by an ancient stoop,*
Where grew an oak in elder days decay'd" —

zu erwarten und bei seinem Erscheinen sogleich zu verhaften. Tancred ist so durch Zorn und Schmerz verwirrt, dass er schon vergessen hat, dass Julio seine Erzählung mit angehört hat, denn er sagt:

„*What is his fault, neither shall you inquire,*
Nor list we to disclose."

Scene 3. — Renuchio führt Gismunda vor ihren Vater und lässt dann die beiden allein. Tancred giebt nun seiner Tochter in tief bewegten Worten kund, dass er von ihrer Schande wisse, und verleiht seinem Schmerz in ergreifender Weise Ausdruck. Wenn er es nicht selbst gesehen hätte, sagt er, hätte er nie an ihre Schuld geglaubt. Der Verräter Guiscard müsse sterben, aber ihr Leben sei er seiner übergrossen Liebe zu ihr wegen geneigt zu schonen. Er wolle nun hören, was sie zu ihrer Entschuldigung anzuführen habe. Gismunda bekennt, dass sie den Tod verdient habe, und sagt, sie würde zufrieden sterben. Als sie gesehen habe, dass ihres Vaters Wille, sie nicht von neuem zu verheiraten, nicht zu erschüttern sei, habe sie die Gewalt ihrer Gefühle nicht überwinden können:

„*Then love, heat of the heart, life of the soul,*
Fed by desire, increasing by restraint,
Would not endure controlment any more.“

Sie habe deshalb „*Guiscard mine Earl*“ zu ihrem Geliebten erwählt. Sie bittet dann um Gnade für sich und Guiscard, und erklärt, dass, wenn er doch sterben müsse, sie entschlossen sei, nicht länger zu leben. Tancred versucht umsonst, sie von diesem Entschluss abzubringen, worauf er sie in ihr Zimmer gehen heisst.

Scene 4. — Julio bringt den gefangenen Guiscard vor den König, der denselben mit den heftigsten Vorwürfen empfängt. Er fragt ihn, ob so schändlicher Verrat der Dank sei für all die Gnaden, mit denen er ihn überhäuft habe; er, der ihn zu hohen Ehren erhoben habe. Er fragt, „*Herein what hast thou won?*“, und antwortet selbst mit „*thine own consent, with the displeasure of thy lord and king.*“ Dieser Gedanke hätte ihn von seinem Verbrechen zurückhalten müssen, und jetzt könne nur sein Tod dies sühnen. Guiscard erkennt an, dass das Urteil gerecht sei. Die Liebe zu seinem Fürsten und dessen Tochter sei sein Verbrechen, und um ihretwillen den Tod zu erleiden, solle seine grösste Freude sein. Er sterbe gern, da er wisse, dass dadurch der Schmerz seines Königs gelindert würde, und dass er damit die Treue seiner Liebe zur Prinzessin beweise, die im Leben ihm angehört habe. Entrüstet ruft ihm Tancred zu,

Gismunda gehöre ihrem Vater an und nicht ihm, sie, der er seinen Thron vermacht habe, die er hoffe, als Kaiserin zu sehen. Er befiehlt darauf Julio, Renuchio zu holen, der den Palurin in's Gefängnis bringen soll. Umsonst ermahnt Julio, von Guiscards Worten gerührt, den König zur Milde, Tancred geht ab mit den Worten:

„our heart cannot be eas'd,
„But with the slaughter of this Palurin".

Guiscard fleht Jupiter an, dass er Cupid überreden möge, die Liebe Gismundas zu ihm so weit zu mildern, dass sie durch seinen Tod keinen Schmerz zu leiden habe. Darauf wird er in's Gefängnis abgeführt. Die Chorus-Damen besprechen das Geschehene und meinen, man müsse nur in Ehren lieben, wenn man den Leiden, die sonst unwiderruflich eintreten, entgehen wolle, was sie wie gewöhnlich mit Beispielen aus der griechischen Mythe belegen. Petrarca und Laura werden als Muster einer solchen Liebe hervorgehoben:

„So whilom did the learned Tuscan serve
His fair lady; and glory was their end".

Akt V. Scene 1. — Renuchio tritt auf und beklagt den Tod Guiscards und, dass er der sein müsse, der Gismunda die böse Nachricht bringen solle. Die Damen des Chorus fragen ihn erschrocken, was geschehen sei, und warum er einen blutigen Becher in der Hand habe. Er erzählt darauf, nach einer genauen Beschreibung von Guiscards Gefängnis, dass er sehr gegen seinen Willlen durch Tancreds Befehl gezwungen gewesen sei, bei der Hinrichtung des Earl Palurin zugegen zu sein. Guiscard habe gesagt, er sterbe gern; nur dass die Prinzessin um ihn trauern könne, sei ihm schmerzlich, und er habe gebeten. ihr zu melden, dass, in ihrer Liebe gelebt zu haben und zu sterben. sein grösstes Glück sei. Dann habe er sich selbst den Strick um den Hals gelegt und sei erdrosselt worden. Die Henker selbst hätten ihr Werk ungern gethan. so habe sein Benehmen alle Anwesenden gerührt. Der Chorus ruft aus „*O damned deed!*" Renuchio sagt, das sei noch nicht das Schlimmste, man habe noch dem Toten das Herz aus dem Leibe gerissen, auf ein Schwert gespiesst und zum König gebracht. Derselbe habe es in einen goldenen Becher gethan,

ihm es übergeben und befohlen, Gismunda zu sagen, während er es ihr bringe:

„Thy father hath here in this cup thee sent
That thing to joy and comfort thee withal,
Which thou lovedst best, even as thou wert content
To comfort him with his chief joy of all.“

Der Chorus spricht seine Entrüstung über die That aus, und auf Renuchios Frage, wo das Zimmer der Prinzessin sei, antwortet er „*Lo, where she comes*“. *Scene 2.* — Gismunda kommt aus ihrem Zimmer, und Renuchio giebt ihr den Becher, und richtet seine Botschaft aus, wofür ihm die Prinzessin dankt, und entfernt sich eiligst. Da sie nun das Herz sieht, lobt sie ihren Vater, dass er es in Gold eingeschlossen habe, wie es ihm zukomme, und sagt, er habe ihr nie so seine Liebe bewiesen als wie jetzt, da er ihr das Beste auf der Welt geschickt habe. Sie beschliesst, das Herz zu beweinen, und dann ihrem teuren Guiscard in eine bessere Welt zu folgen. Hierauf reisst sie ihren Schmuck ab, ihr Zorn gelangt zum Durchbruch und sie fragt sich, ob sie nicht an dem Mörder Guiscards Rache nehmen solle. Bald aber wird sie wieder ruhig und zieht ein Fläschchen mit Gift, das sie schon vorher bereitet hat, hervor, und meint, sie könne sich nicht härter an ihrem Vater rächen als dadurch, dass sie sich das Leben nehme. Ihre Damen versuchen vergeblich, sie von ihrem Entschluss abzubringen, und eilen fort, um den König herbeizuholen. Sowie sie fort sind, trinkt Gismunda das Gift, legt sich auf ihr Bett, und bedeckt ihr Gesicht mit ihrem Haar.

Scene 3. — Von Julio begleitet kommt Tancred eilend herein und bricht beim Anblick seiner Tochter in Thränen aus. Sie sagt, sein Weinen sei jetzt nutzlos, und die Schuld an dem ganzen Unglück trage der, der Guiscard habe töten lassen und ihr sein Herz geschickt habe. Als letzten Wunsch spricht sie aus, dass, da sie nicht länger mit Guiscard leben könne, man sie wenigstens mit ihm zusammen begraben möge. Da sie stirbt, wirft der König verzweifelt seinen königlichen Mantel ab und bricht in die wildesten Klagen aus. Sein Entschluss ist sofort gefasst. Er giebt Julio den Befehl zu sehen, dass Gismundas letzter

Wunsch erfüllt werde, und darauf zurückzukommen und ihn, den man dann tot finden würde, an seiner Tochter Seite zu bestatten. Vergeblich sucht ihn Julio vom Selbstmord zurückzuhalten, er reisst sich die Augen aus, und mit den Worten „*Daughter, I come*“ tötet er sich.

Julio spricht den Epilog, in dem er sagt, dass Selbstmörder ewig verdammt seien, und dass er nun den letzten Befehl Tancreds ausführen wolle. Er schliesst mit dem Wunsche, dass die englischen Damen Sünde und Schande vermeiden möchten, sie wären ja auch wegen ihrer Keuschheit überall berühmt und wert des höchsten Glücks.

Das, was dem Leser dieses Dramas am meisten auf- und zugleich misfällt, ist die endlose Länge der Reden. Allen auftretenden Personen steht ein Wortschwall zu Gebote, der äusserst ermüdend wirkt. Einzelne Stellen jedoch sind wirklich poetisch und von dramatischer Kraft, so z. B. besonders das Gebet Tancreds (IV, 2), das ich oben angeführt habe. Die Zusätze, welche die fünf Verfasser zu der ursprünglichen Gestalt der Erzählung gemacht haben, gehen aus der Inhaltsangabe genügend hervor. Ich muss aber doch noch der Anschaulichkeit wegen einzelne Punkte hervorheben. Wie ich am Ende von § 2 schon bemerkt habe, ist es Boccaccio nicht gelungen, seiner Ghismonda einen einheitlichen Charakter zu geben. Noch viel weniger einheitlich ist aber der Charakter der Gismunda im Drama, denn wir sehen sie im ersten Akt in Verzweiflung über den Tod ihres Gatten (hier ohne nähere Bestimmung; bei Boccaccio ist er der Sohn des Herzogs von Capua), den sie über alles geliebt hat; sie spricht von Selbstmord und Treue bis nach dem Tode (von all diesem ist bei Boccaccio keine Rede), und bald darauf liebt sie schon einen andern, wegen dessen sie sich wirklich das Leben nimmt. Mit Recht wundern sich (II, 3) die Chorus-Damen darüber. Die hohe Würde, die die Prinzessin ursprünglich in allen Situationen bewahrt, ist im Drama ganz verloren gegangen. Sie verflucht Himmel, Sterne und Vater, sie reisst ihren Schmuck ab, sie bittet für sich und Guiscard um Gnade, und spricht den sehr unschönen Gedanken aus, dass sie sich nicht bitterer an ihrem

Vater rächen könne, als durch ihren Tod, was in der ursprünglichen Geschichte nicht der Fall ist. Andre Züge der Gestalt sind beibehalten, so der, dass sie gerade, weil sie einmal verheiratet gewesen war, der Versuchung nicht widerstehen konnte. Boccaccios Prinzessin hat jedoch reiflich überlegt und alle Männer ihrer Umgebung geprüft, ehe sie sich einen derselben zum Liebhaber erwählt, während dies bei der englischen Gismunda nicht der Fall ist. Tancred ist ungefähr derselbe geblieben. Ein neuer Zug ist bei ihm, dass er, wie er Guiscard gegenüber ausspricht, gehofft hat, seine Tochter als Kaiserin zu sehen. Eine bedeutende Neuerung ist allerdings der Selbstmord Tancreds an Gismundas Leiche (in der anonymen mittelenglischen Version stirbt er am Schluss). Beiläufig sei auch hier bemerkt, dass er in der versifizierten Inhaltsangabe als „*Prince of Salerne*“ bezeichnet wird, während er in der prosaischen die Titel „*King of Naples and Prince of Salerne*“ führt. Im Drama selbst wird er immer als König angeredet.

Mit Guiscard haben die Dramatiker eine bedeutende Aenderung vorgenommen. Er ist nicht mehr ein „*valletto*“, wie bei Boccaccio, oder ein „*seruaunt*“, wie bei Painter, sondern er wird zu „*A prince, an earl, a county in the court*“ erhoben. Dadurch fallen natürlich die Vorwürfe, die Tancred seiner Tochter wegen der niedrigen Herkunft ihres Geliebten macht, ganz weg, und infolgedessen ist die Verteidigungsrede Gismundas (IV, 3) bedeutend kürzer, als die der Prinzessin im Decamerone. Der Umstand, dass Guiscard von seiner Geliebten eine Locke bekommt, noch ehe sie ihm das Rohr gegeben hat, ist ungeschickterweise hinzugefügt. Eine Neuerung ist auch die Besorgnis Guiscards, dass Gismunda um ihn trauern würde, und die letzte Botschaft an sie, dass sie dies nicht thun möge. Ganz weggelassen sind einzelne kleine Züge der Quelle. So der, dass Guiscard einen Strick braucht, um in die Grotte zu gelangen, und einen Lederkittel, um sich vor den Dornen zu schützen. Auch die so anschaulich geschilderten Bemühungen der Prinzessin, die sie unternimmt, ehe es ihr gelingt, die Grotte ausfindig zu machen und die verbindende Thür zu öffnen, sind nicht wiedergegeben. Noch ein Umstand sei erwähnt, nämlich

dass im Drama ein Brief Gismundas an Guiscard wörtlich mitgeteilt wird (III, 3), während bei Boccaccio und Painter nur der Inhalt in wenigen Worten erzählt wird. In der anonymen mittelenglischen Bearbeitung ist dies auch der Fall, doch sind die Worte ganz anders und lassen auf keinen Zusammenhang mit dem Drama schliessen.

Es bleibt nun noch die Frage übrig, welche ältere Fassung die fünf Verfasser zu ihrem Drama benutzt haben. Ich habe Vergleiche mit Boccaccio, Bruni, Beroaldo und Painter angestellt, habe aber ganz wörtliche Uebereinstimmungen nicht finden können. Ich glaube, dass es am wahrscheinlichsten ist anzunehmen, dass Painter benutzt wurde, da sein „Palace of Pleasure" nur zwei Jahre vor dem Aufführungsjahre des Dramas erschien und doch wohl den Verfassern bekannt sein musste. Dass wenigstens der Verfasser des fünften Aktes, Wilmot, Painter zur Seite gehabt hat, ist mir durch einige, allerdings nur vier, Stellen wahrscheinlich geworden. Die erste Stelle ist die Botschaft Tancreds an Gismunda. Im Drama V, 1 (p. 83 bei Hazlitt) lautet sie:

„Thy father hath here in this cup thee sent
That thing to joy and comfort thee withal,
Which thou lovedst best, even as thou wert content,
To comfort him with his chief joy of all."

Bei Painter heisst es: *„Thy father hath sent thee this present to comforte thy selfe with the thing, which thou doest chiefly loue as thou haste comforted him of that which he loued most."* Die Worte scheinen mir ziemlich ähnlich gewählt, doch hat Painter allerdings an dieser Stelle gerade Boccaccio sehr genau übersetzt. Zweitens sind die Worte

„Ah, pleasant harborough of my heart's thought" (V, 2, p. 85)

und *„Oh, sweete harboroughe of my pleasures"* (Painter)

in Erwägung zu ziehen (Boccaccio: arbergho). Die dritte Stelle, die ich hier anführen will, ist folgende (V, 2, p. 85):

„Thus hast thou run, poor heart! thy mortal race,
And rid thy life from fickle fortune's snares;
Thus hast thou lost this world and worldly cares,
And of thy foe, to honour thee withal,
Receiv'd a golden grave to thy desert.

Nothing doth want to thy just funeral,
But my salt tears to wash thy bloody wound:
Which to the end thou might'st receive, behold
My father sends thee in this cup of gold;
And thou shalt have them, though I was resolved
To shed no tears, but with a cheerful face
Once did I think to wet thy funeral
Only with blood and with no weeping eye.
This done, forthwith my soul shall fly to thee;
For therefore did my father send thee me.
Ah, my pure heart! With sweeter company
Or more content, how safer may I prove
To pass to places all unknown with thee!"

Diesen Worten entsprechen bei Painter die folgenden:

„*Thou haste finished thy course, and by that ende, which fortune vouchsafed to giue thee, thou art dispatched, and arriued to the ende wherunto all men haue recourse: thou hast forsaken the miseries and traueyles of this world, and haste had by the enemy himselfe such a sepulture as thy worthinesse deserueth. There needeth nothing else to accomplishe thy funerall, but onely the teares of her whom thou didst hartelye loue all the dayes of thy lyfe. For hauing wherof, our Lord did put into the head of my vnmercifull father to send thee vnto me, and truly I will bestow some teares vppon thee, although I was determined to die, without sheading any teares at all, stoutlie, not fearefull of any thinge. And when I haue powred them out for thee, I will cause my soule, which thou hast heretofore so carefully kepte, to be ioyned wyth thine. For, in what company can I trauell more contented, or in better safegard in places vnknowen, then with thy soule?*"

Der Gedankengang ist an beiden Stellen genau derselbe (dies könnte allerdings auch von Boccaccio herrühren), aber auch die Wahl der Worte scheint mir so zu sein, dass sie wenigstens eine Beziehung zwischen beiden nicht ausschliesst. Dass aber Wilmot gerade Painter und keine andere Version gebraucht habe, scheint mir der folgenden Stelle wegen sehr wahrscheinlich zu sein, wo Painter Boccaccio nicht genau übersetzt hat. Bei Boccaccio heisst es: „*mio corpo col suo, dove che tu te l'abbi fatto gittare morto, palese stea.*" Bei Painter steht hierfür: „*cause our bodies to bee openly buried togethers,*

where it pleaseth you to bestowe them“ (siehe oben). Im Drama, V, 3, (p. 91), entsprechen die folgenden Worte:

„So let our bodies be together tomb'd:
Let him with me, and I with him, be laid
Within one shrine, wherever you appoint.“

Das *„wherever you appoint*“ scheint mir mit ziemlicher Sicherheit seinen Ursprung direct Painters *„where it pleaseth you to bestowe them*“ zu verdanken. Für die anderen Akte ist es mir nicht gelungen, irgend etwas in Bezug auf eine bestimmte Quelle nachzuweisen. Bei den ersten zwei Akten war dies ja auch so gut wie unmöglich, da sie nur Situationen behandeln, die in der ursprünglichen Gestalt der Erzählung auch nicht einmal angedeutet sind. Im dritten Akt ist es nicht viel besser. Im vierten endlich hoffte ich allerdings etwas, das eine Vorlage erschliessen liesse, zu finden, besonders da in ihm die Anklagerede Tancreds und die Verteidigungsrede Gismundas wiedergegeben sind. Beide sind jedoch so vollständig frei behandelt, dass es mir nicht gelungen ist, auch nur die geringste Uebereinstimmung mit einer möglichen Quelle zu finden, ausser natürlich einzelnen Gedanken, die aber aus jeder der Quellen entnommen sein können.

§ 5.

Sigismonda and Guiscardo.

Dieses Gedicht steht unter Drydens Werken zusammen mit noch zwei andern, „Theodore and Honoria“ und „Cymon and Iphigenia“, und er selbst betitelt sie „Translations from Boccace“. Es umfasst 757 meist paarweis gereimte Verse und ist im März des Jahres 1700 erschienen. Ueber Drydens Leben und Werke hier etwas zu sagen, ist überflüssig, da man Angaben darüber in jeder englischen Litteraturgeschichte finden kann.[1]) Sein Leben befindet sich auch in der „English Men of Letters Series“, die von dem bekannten Staatsmann und Politiker John Morley herausgegeben wird, und zwar von der

[1]) Ein französisches Werk, betitelt Le public et les hommes de lettres en Angleterre au dix-huitième siècle, 1660–1744, von A. Beljame, ist 1881 in Paris erschienen.

Hand Saintsburys. Um nun auf „Sigismunda and Guiscardo“ selbst zu sprechen zu kommen, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Dryden direct nach Boccaccio gearbeitet hat, trotz mancher Aenderungen. Er selbst nennt ja das Gedicht „Translation from Boccace“, und er ist an vielen Stellen dem italienischen Original mit wörtlicher Genauigkeit gefolgt. Ich führe hier vier Beispiele an, bei denen Painter, der doch nur eine Uebersetzung liefern wollte, ungenau übersetzt und geändert hat. In Vers 6 steht bei Dryden *dipp'd his hands in lovers' blood*“ (Tancred ist Subject). Dies entspricht Boccaccios Worten „*se egli nello amoroso sangue nella sua vecchiezza non s'avesse le mani bruttate*“, wofür Painter schreibt „*had he not in his age imbrued his hands with the bloud of his owne doughter.*“ An der zweiten Stelle steht bei Boccaccio, da Guiscardo verhaftet wird, dass er durch einen Lederkittel „*impacciato*“ gewesen, was Painter nur mit „*clothed*“ wiedergiebt. Dryden hat dafür genauer (Vers 267) „*Encumber'd with his frock*“ gesetzt. Dann beginnt im italienischen Original Ghismonda ihre Verteidigungsrede mit „*Tancredi*“, Drydens Sigismonda sagt „*Tancred*“ (Vers 390), Painter lässt seine Gismonda „*deare father*“ sagen. Noch wichtiger ist der nächste Fall. In § 3 habe ich schon erwähnt, dass, während bei Boccaccio die Prinzessin, da sie ihres Vaters Anklage hört, nur nahe daran ist, in lautes Klagen auszubrechen, sie bei Painter als „*vttering the same* (ihren Schmerz) *many times with outcries and schreches*“ dargestellt wird. Auch hier folgt Dryden genau dem Italiener (Vers 372 und 373):

„*And little wanted, but a woman's heart*
With cries, and tears, had testified her smart.“

Diese Beispiele werden genügen, um zu zeigen, dass Dryden bei seiner Arbeit Boccaccio im Original benutzt hat, wozu ja eben auch noch sein eigenes Zeugnis kommt.[1]) So genau er aber auch im Ganzen seiner Quelle gefolgt ist, so hat er sich doch im einzelnen Aenderungen erlaubt. Die bedeutendste derselben ist die, dass er die Prinzessin sich mit Guis-

[1]) An allen Stellen, wo ich bei Painter in § 3 ein Misverständnis der Quelle habe constatieren können, ist Dryden Boccaccio gefolgt.

cardo trauen lässt, was übrigens in Tancreds Augen das Vergehen seiner Tochter durchaus nicht geringer macht. Auf der anderen Seite ist bei ihm Sigismonda noch mehr als bei Boccaccio als nur ihrer Sinnlichkeit folgend geschildert. Bei Dunlop-Liebrecht, p. 231, heisst es über diesen Punkt: „Scott in seiner Ausgabe der Werke Drydens bemerkt, „der englische Dichter habe dadurch, dass er die Liebe Sigismundas als aus der Sinnlichkeit (temperament), nicht aber aus Zuneigung hervorgegangen dargestellt, sein Vorbild durch einen groben Fehler verunstaltet"; jedoch ist von Dryden andrerseits das Verhältnis der Liebenden durch eheliche Bande geweiht worden, die sie zwar heimlich und rasch knüpfen; allein der italienische Novellist hat doch diesen Umstand gänzlich vernachlässigt." Dies ist ja allerdings richtig, aber trotzdem wird jeder Leser der beiden Versionen sagen, dass die Drydens unendlich frivoler, ja lüsterner, ist als die italienische. Im Gegensatz zu Boccaccios kurzer, edler Art zu erzählen, die jedes bedenkliche Detail vermeidet, hat Dryden die Geschichte wiedererzählt, wie ein echter Dichter der Zeit Karls II. Allerdings in den Händen eines Rochester, Sedley oder Wycherley würde es dem Stoff wohl noch bedeutend schlimmer ergangen sein. Ich will nun die Behauptung durch einzelne Stellen belegen, die mir für Drydens Art und Weise charakteristisch zu sein scheinen. Alles was die Prinzessin bei Boccaccio in ihrer Rede über ihren Zustand andeutet, ist in folgenden Versen (34—36) enthalten:

„Youth, health, and ease, and most an am'rous mind,
To second nuptials had her thoughts inclin'd:
And former joys had left a secret sting behind."

Direkt entsprechende Worte giebt es dafür im Original nicht, aber der geschilderte Gemütszustand ist derselbe geblieben. Zuerst erzählt dann Dryden wie Boccaccio: Da Sigismondas Vater sie nicht wieder verheiraten will, und sie es nicht für anständig hält, ihn darum zu bitten, beschliesst sie, sich selbst einen Gemahl zu suchen. Schliesslich kommt Guiscardo zur Prinzessin, die aber einen Priester bereit hat. Die Verse (151—176), die nun folgen, sind von dem englischen

Dichter ganz frei hinzugefügt und bezeichnen so recht seine Erzählungsweise. Ich zitiere sie daher vollständig:

„The conscious priest, who was suborn'd before,
Stood ready posted at the postern door;
The maids in distant rooms were sent to rest,
And nothing wanted but th'invited guest.
He came, and knocking thrice, without delay,
The longing lady heard, and turned the key;
At once invaded him with all her charms,
And the first step he made was in her arms:
The leathern outside, boist'rous as it was,
Gave way, and bent beneath her strict embrace:
On either side, the kisses flew so thick,
That neither he, nor she, had breath to speak.
The holy man amaz'd at what he saw,
Made haste to sanctify the bliss by law;
And mutter'd fast, the matrimony o'er,
For fear committed sin should get before.
His work perform'd, he left the pair alone,
Because he knew he could not go too soon;
His presence odious, when his task was done.
What thoughts he had, beseems me not to say;
Though some surmise he went to fast and pray,
And needed both to drive the tempting thoughts away.
The foe once gone, they took their full delight:
'Twas restless rage and tempest all the night;
For greedy love each moment would employ,
And grudged the shortest pauses of their joy.“

Die Verse sind in ihrer Art genial, aber dass durch ihre Hinzufügung der moralische Ton der Erzählung gehoben würde, kann doch niemand behaupten. Der „*holy man*“ wird auch in einer Weise eingeführt, die etwas sehr an Karikatur streift. Aehnliche Stellen sind noch Vers 214, 219—20, 229—34 (die letzten zwei Stellen besonders zeigen den Cynismus des Dichters der Restorationsperiode), 245—46, 250—51, für die das Original kein Vorbild bot. Ich meine daher, dass Scott mit seiner oben angeführten Bemerkung vollkommen Recht hat, und dass durch den Umstand, dass die beiden Liebenden getraut werden,

durchaus nicht alle sonstige Detailmalerei, wie Dunlop meint, entschuldigt wird.

Dryden hat ausser der eben besprochenen auch noch andre Aenderungen vorgenommen. Gleich in Vers 1 wird der Fürst „*Norman Tancred*“ genannt, während bei Boccaccio nichts steht, was die Nation desselben bezeichnet. Ein neues Motiv findet sich Vers 19—22:

„At length as public decency requir'd,
And all his vassals eagerly desir'd,
With mind averse, he rather underwent
His people's will, than gave his own consent.

Diese Worte beziehen sich auf die erste Vermählung Sigismondas. Der erste Gemahl wird von Dryden namen- und titellos gelassen. Ferner wird Guiscardo als „*of gentleblood*“ bezeichnet, wenn er auch nur eine niedrige Stellung am Hofe einnimmt (Boccaccio: „*uom di nazione assai umile*“). In Vers 55—76 wird das Aufkeimen der Liebe der beiden Hauptpersonen bei weitem ausführlicher geschildert, als dies im Original der Fall ist. Die Sache mit dem Rohr und dem Brief ist dagegen ganz unverändert beibehalten worden. Mit Recht berühmt ist die Schilderung der Grotte (101—118). Hier ist, abgesehen von der grösseren Weitläufigkeit, auch noch hinzugefügt, dass der geheime Eingang von einem früheren Tyrannen zu seiner Sicherheit gebaut worden sei (Vers 104—6). Das Zusammentreffen der Liebenden und die Entdeckung derselben sind unverändert geblieben, abgesehen von den oben erwähnten Zusätzen, die nur kleine Details bieten, an der Geschichte selbst aber nichts ändern. Die Verhaftung Guiscardos hingegen geschieht bei Dryden (Vers 259—66), da derselbe zu einer neuen Zusammenkunft geht, nicht wie bei Boccaccio, da er von der belauschten zurückkehrt. Dies wird wohl nur ein Versehen Drydens sein, denn ein Grund zu einer solchen Aenderung ist nicht ersichtlich. In den vorkommenden Reden sind der Wortlaut und der Gedankengang ziemlich gleich geblieben. Tancreds vorwurfsvolle Worte an Guiscardo sind ein wenig anders gewendet. Die Antwort desselben (*„Amor può troppo più che nè voi nè io possiamo“*) ist aber in unpassender Weise

theatralisch gemacht und auf fünf Verse (281—85) ausgedehnt worden. In der grossen Rede Sigismondas ist natürlich neu, dass sie sich gewissermassen rechtfertigen kann dadurch, dass sie verheiratet ist, was allerdings auf Tancred gar keinen Eindruck macht. Zwei Entschuldigungen der Prinzessin sind aber ausserdem eingeschoben worden. Diese behauptet nämlich, dass, da ihr Vater sie nach seinem Willen zum ersten Male vermählt habe, sie zum zweiten Male das Recht habe, selbst zu wählen (Vers 410 f.), und dann, meint sie, trage Guiscardo eigentlich gar keine Schuld, weil sie die ganze Sache veranlasst habe, da er zu niedrigen Standes sei, als dass er um sie hätte werben können (Vers 471—74). Sonst ist aber in den beiden Hauptreden nichts verändert worden; die Anklagen Tancreds und die Verteidigung und Gegenklagen seiner Tochter sind dieselben geblieben und sind sämtlich stilistisch meisterhaft behandelt (305—65; Vers 390—581). Bei der Erzählung von der Hinrichtung Guiscardos findet Dryden Gelegenheit, einen Hieb gegen die sogenannte „standing army" zu führen, die ja in England in den Zeiten von Karl II., Jacob II. und Wilhelm III. sehr verhasst war und alle damaligen Politiker stark beschäftigte. Guiscardo wird von Tancreds Soldaten erdrosselt, und Dryden sagt von diesen im allgemeinen folgendes (Vers 598 bis 601):

„*and when wars are o'er,*
Fit only to maintain despotic power:
Dang'rous to freedom, and desir'd alone
By Kings, who seek an arbitrary throne."

Ueberhaupt scheint Dryden von Soldaten nicht viel gehalten zu haben, denn die zwei folgenden Verse (602 und 3) lauten:

„*Such were these guards; as ready to have slain*
The prince himself, allur'd with greater gain."

Diese Bemerkungen stammen natürlich nicht aus der Quelle. Eine kleine Abweichung findet sich an der Stelle, wo die Prinzessin ihrem Vater für die Uebersendung des Bechers mit dem Herzen danken lässt. Bei Boccaccio sagt sie: „*Non si conveniva sepoltura men degna che d'oro a così*

fatto cuore chente questo è: discretamente in ciò ha il mio padre adoperato". Diese Worte wendet Dryden etwas anders und verstärkt noch ihren Sinn (Vers 635—38):

„*Tell Tancred, on his daughter's part,*
The gold, though precious, equals not the heart:
But he did well, to give his best; and I,
Who wish'd a worthier urn, forgive his poverty."

Der Rest der Novelle ist unverändert und in wirklich schönen Worten nacherzählt worden. Sigismonda ist nun auch ganz das edle, nur in ihrer Liebe lebende Weib, das sie bei Boccaccio ist, und sehr gern vermisst man die so oft unangenehm berührenden Zwischenbemerkungen Drydens, die in früheren Versen so zahlreich sind. In der letzten Zeile wird von Tancred gesagt, „*And on their monument inscrib'd their fate*", was nicht in der Quelle steht, und einige Zeilen vorher (Vers 750—53) ist die Moral der Geschichte eingeschoben, die Boccaccio wohlweislich weggelassen hat:

„*Thus she, for disobedience, justly dy'd:*
The sire was justly punished for his pride:
The youth least guilty suffer'd for th'offence
Of duty violated to his prince."

§ 6.

The Cruel Gift.

Diese Tragödie hat die bekannte Mrs. Susannah Centlivre (circa 1680—1723) zur Verfasserin, die zu den schreibenden Damen Englands gehört, die Ende des siebzehnten Jahrhunderts grosses Ansehen genossen, und von denen die berühmtesten oder vielmehr berüchtigtsten, Aphra Behn und Mrs. Manley sind, die an Cynismus ihren männlichen Concurrenten durchaus nicht nachstanden. Mrs. Centlivre hat im Ganzen zwei Tragödien und siebzehn Comödien geschrieben, von denen die letzteren besonders sich auszeichnen durch gewandten und frivolen Dialog und lebendige Handlung, die sich meist um das Betrügen von Ehemännern oder alten Junggesellen, die noch heiraten wollen, dreht. Sie war die Tochter eines Mr. Freeman, of Holbeach, Lincolnshire, und genoss eine gute Erziehung, denn sie konnte

lateinisch, italienisch, spanisch und französisch. Noch sehr jung heirathete sie einen Neffen des bekannten Sir Stephen Fox, der aber schon nach einem Jahre starb. Bald darauf vermählte sie sich mit einem Captain Carrol, der aber nicht lange danach in einem Duell umkam. Im Alter von 20 Jahren etwa schrieb sie ihr erstes Drama, die Tragödie „The Perjured Husband", durch die sie schnell mit anderen litterarischen Grössen ihrer Zeit, wie Farquhar und „Dick" Steele, bekannt wurde. Schnell folgte nun ein Stück nach dem andern, und alle waren beim Publikum sehr beliebt. Später heiratete sie noch einmal, und zwar Mr. Centlivre, der sie überlebte. Sie starb 1723.

Die hier zu besprechende Tragödie „The Cruel Gift" (The Dramatical Works of Mrs. Centlivre, London, 1872, vol. II) wurde am siebzehnten December 1716 im Drury Lane Theater aufgeführt, und war dem Prolog nach[1]) im Jahre 1814 geschrieben. Der Prolog, von Mr. Sewell verfasst, giebt an, dass das Stück früher aufgeführt worden wäre, wenn nicht England in „*Ice and Politics*" gesteckt hätte, was wohl auf die Wirren bei der Thronbesteigung Georgs I. hindeuten soll. Der Epilog ist von dem Dramatiker Rowe, der der Verfasserin bei diesem Werk behülflich gewesen sein soll. Erst wird gesagt, dass meist Frauen sich um das Herz ihrer Liebhaber wenig kümmern, wenn diese nur „*All other Matters fitting for a Bride*" haben und für „*Jewels*" und „*Jointure*" sorgen. Dann wird, nach einem Hiebe auf die Jacobiten, ein Loblied auf Georg I. angestimmt, der bei der Benefizvorstellung der Verfasserin zugegen war.

Mrs. Centlivre weicht ganz bedeutend von der Originalerzählung ab. Es sind nun mehrere Erklärungen dafür möglich: entweder, sie hat die Aenderungen und die sehr bedeutenden Zusätze frei erfunden, oder sie hat sie aus einer anderen Quelle genommen und in die ursprüngliche Geschichte verflochten, oder sie hat eine Vorlage benutzt, die schon ihre Gestaltung des Stoffes hatte. Eine solche Quelle zu ermitteln, ist mir leider

[1]) „*This Play (I wonder how the Thing could hold!)*
Is, if I reckon right, two Winters old".

nicht gelungen, und ich kann daher nicht sagen, welche frühere Version zu Grunde liegt. Einen Zug hat „The Cruel Gift“ mit Dryden und einen mit der Tragödie „Tancred und Gismunda“ gemein, aber dies beweist durchaus nicht, dass Mrs. Centlivre diese Werke benutzt habe. Ich will nun zuerst die Punkte, die direct mit Boccaccios Novelle zusammenhängen, hervorheben und die Veränderungen angeben, die sie erfahren haben. Die Zusätze, die in keiner Berührung mit der ursprünglichen Gestalt des Stoffes stehen, kommen hier nicht in Betracht und werden aus der folgenden Inhaltsangabe genügend ersichtlich werden. Zuerst sei erwähnt, dass Lorenzo, General der lombardischen Armee und später als Sohn des Herzogs von Mailand erkannt, den Guiscardo vertritt, und Leonora, Tochter des (namenlosen) Königs der Lombardei, die Ghismonda. Der Liebhaber ist hier also ein hochgestellter Mann, der sich auch um den Staat grosse Verdienste erworben hat und später sogar Fürst wird. Die Prinzessin Leonora ist früher nicht verheirathet gewesen, sodass Drydens „*to follow known delights*“ nicht auf sie angewendet werden kann. Der oben berührte Zug, den das Drama mit Drydens Gedicht gemein hat, ist der, dass Lorenzo und Leonora heimlich vermählt sind, wie Guiscardo und Sigismonda. Der König entdeckt das Vergehen seiner Tochter nicht von selbst, sondern der Minister Antenor bewerkstelligt dies. Leonora ist falscher gegen ihren Vater als die Prinzessinnen der früheren Versionen gegen Tancred, wie aus folgenden zwei Stellen hervorgeht.

II, 337 (The dramatical Works of Mrs. Centlivre. London 1872) sagt der König zu seiner Tochter:

„*I do remember thou hast often told me,*
Thy Heart burnt only with the Fire of Greatness,
And Love no Converse held within thy Bosom;
And that my Glory fill'd each Thought of thine.“

Auf derselben Seite erwiedert Leonore:

„*Do not I wait my Royal Father's Will,*
Deny access to all the shining Court?
Except in Publick and by your Command,
I never see the Heroes of our Age.“

Im Ganzen jedoch ist ihr Charakter einheitlicher, als der der Prinzessin in den früheren Versionen, denn bei ihr tritt das sinnliche Element fast ganz in den Hintergrund. Sie liebt einfach den Lorenzo wegen seiner hohen persönlichen Eigenschaften und der Thaten, die er für ihren Vater vollbracht hat. Ihre Verzweiflung, als sie seinen vermeintlichen Tod erfährt, und die Drohung, sich das Leben zu nehmen, sind wie bei Ghismonda, aber sie erscheinen hier natürlicher, und nicht im Widerspruch mit ihrem früheren Charakter. Uebrigens kommt Leonora die Entdeckung ihres Geheimnisses nicht unerwartet; sie ahnt schon das Unglück und lässt deshalb Lorenzo sagen, er möge diese Nacht nicht kommen, aber der Bote verfehlt ihn, und er kommt doch. Sie beredet ihn, aus Furcht, bald wieder fort zu gehen, aber es ist schon zu spät. Ihr einziger Trost ist in den Worten (II, 345) ausgesprochen:

„He is my Husband, and my Soul's at Peace;
That Thought supports me thro' all Storms of Fate.“

Da Leonora später bei ihrem Vater um Gnade für ihren Gemahl fleht und sich gegen seine Anklagen verteidigt, findet man einige alte und neue Züge. Schon bei Boccaccio steht die Grundlage der Worte (II, 350):

„On me wreak all your Vengeance;
On me; on me your Daughter let it fall.“

Hingegen findet sich erst bei Dryden (Vers 471) etwas der nächsten Zeile (II, 350) ähnliches:

„But spare the Man which I first taught to love.“

Die folgenden Zeilen (II, 350) bringen einen ganz neuen Grund zur Gnade in die Sache:

„If not for me, oh! for your own Sake spare him!
Spare your Defender, for your Kingdom's Sake,“

und

„'Twas he that saved your Cities from your Foes,
And made the Laurel flourish on your Brow.“

Alt hingegen ist der Zug, dass die Prinzessin ihrem Vater die Schuld an dem Unglück beimisst, in den Worten (II ,350):

„Remember too, how much you lov'd him first,
Your Praise it was that drew my Eyes that Way,
And your Esteem created one in me.“

An Stelle der früheren Erklärung, dass die Prinzessin nicht Stein und Eisen sei und daher Liebe bedürfe, wird hier geltend gemacht, dass ihr Vater ihr freie Wahl eines Gemahls versprochen hat (II, 351):

„Remember, Sir, you left me free to chuse;
Then, what I chuse, do not unkindly kill.“

Zum Schluss bietet Leonora sich selbst dem König als Opfer statt Lorenzos an, droht aber ihm gegenüber noch nicht, sich im Falle seiner Hinrichtung das Leben nehmen zu wollen. Dann versucht sie auf alle mögliche Weise ihren Gemahl aus dem Gefängniss zu retten, aber umsonst. Das Herz wird ihr gebracht und, nachdem sie die ganze Welt verflucht hat, schwört sie ihrem Leben durch Verhungern (nicht durch Gift) ein Ende zu machen (II, 376). Die glückliche Lösung des Conflictes ist selbstverständlich neu.[1]) Der Charakter des Vaters ist ganz derselbe geblieben wie in den früheren Versionen. Neu ist nur, dass er einen Augenblick schwankt, ob er Lorenzo nicht doch nur verbannen solle anstatt ihn hinrichten zu lassen. Der Bösewicht Antenor aber und ein Volksaufstand, der seinen Trotz reizt, bringen ihn bald wieder davon ab. Wie Tancred bei Dryden, wird auch er durchaus nicht besänftigt, als er hört, dass seine Tochter mit ihrem Geliebten, den er verächtlich *„my slave“* nennt, vermählt ist. Bei der Ueberbringung des Herzens soll der Prinzessin folgendes gemeldet werden (II, 361):

„Tell her, from me the much-lov'd Present came;
The Part in which she treasured all her Fame.“

Diese Worte verdanken ihren Ursprung der Erinnerung an die Botschaft, die Tancredi schon bei Boccaccio seiner Tochter ausrichten lässt.

Ueber Lorenzo ist auch nicht viel neues zu sagen.

---

[1]) Eine Erinnerung an die lange Auseinandersetzung der Ghismonda Boccaccios darüber, dass niedrige Geburt keine Schande sei, ist in drei Versen erhalten (II, 375):

„Lorenzo is a Pattern for Posterity;
It matters not from whence or whom he sprung,
Since he has all that forms the Godlike Hero.“

Einen Zug hat er mit dem Earl Palurin (§ 4) gemein, nämlich den, dass er fürchtet, die Prinzessin werde zu sehr um ihn trauern. II, 347, ruft er aus:

„*But when I think what Horror, what Despair*
Will rend thy Breast, for thee alone I fear."

Aehnlich sagt er II, 367:

„*But how she'll bear it, Heav'n can only know.*
My Soul for her is touch'd with mighty Anguish."

Wie Guiscard in dem Drama von 1568 schreibt auch er einen letzten Gruss an seine Geliebte, was in den übrigen Versionen nicht der Fall ist. Er sagt II, 368:

„*Tell her it was her Husband's last Request*
She wou'd not grieve nor vent one Groan for me."

Eine Unterredung zwischen ihm und dem beleidigten Vater kommt nicht vor. Auch wird durch nichts angedeutet, wie Lorenzo und Leonora sich zusammengefunden haben, und daher ist die Sache mit dem im Rohr versteckten Brief weggefallen. In Bezug auf den geheimen Zugang zum Zimmer der Prinzessin ist Mrs. Centlivre in eigenthümlicher Weise von der alten Gestalt der Erzählung abgewichen. Bei ihr nämlich ist der Zugang nicht ein alter vergessener, sondern Lorenzo selbst hat ihn entdeckt und hergestellt. II, 342, sagt Lorenzo zur Prinzessin:

„*'Twas I discover'd first this hidden Cave.*
This secret Passage to this blissful Bow'r,
Hew'd by these Hands alone, at dead of Night,
Not trusting any other with my Purpose."

Guiscardos Strick und Lederkittel fallen weg. Lorenzo hat es einfacher: „*opens the Trap and descends*" (II, 345). Doch wird er, wie dies auch in den andern Versionen der Fall war, in einem Walde am Ausgange des geheimen Ganges verhaftet (II, 346), und zwar sofort, nachdem er die Prinzessin verlassen hat. (Bei Dryden war in diesem Punkte etwas geändert, cfr. p. 41).

Nachdem ich so das für diese Arbeit wesentliche hervorgehoben habe, wird eine ganz kurze Inhaltsangabe des Dramas genügen, um den Gang der Handlung zu skizzieren.

Dramatis Personae.

King of Lombardy.
Duke of Milan, disguised like an Hermit.
Lorenzo, General of Lombardy, privately married to Leonora.
Antenor, Prime Minister of State, Father to Learchus.
Learchus, keeper of the Royal Fort, in Love with Antimora.
Cardono, Friend to Lorenzo, and his Lieutenant-General.
Agonistus, Friend to Learchus.
Leonora, Princess of Lombardy.
Antimora, in Love with Learchus.

Scene, the City of Verona in Lombardy.

Akt I. — Antenor sucht seinen Sohn Learchus gegen Lorenzo aufzuhetzen. Er erinnert ihn an die alte Feindschaft zwischen seinem Hause und dem des Alcanor, als dessen Sohn Lorenzo gilt, und daran, dass dieser jetzt seine Ehrenstellen einnehme. Sodann giebt er ihm zu verstehen, dass er wohl seine Liebe zu Antimora, Alcanors Tochter, kenne; diese werde aber den Cardono heiraten. Vergebens sucht er Learchus' Ehrgeiz zu wecken dadurch, dass er andeutet, wenn es auch einmal misglückt sei, ihn mit der Prinzessin Leonora zu vermählen, dies, wenn Lorenzo aus dem Wege geschafft sei, doch ein zweites Mal glücken könne. Learchus will nichts als mit Antimora glücklich werden. Antenor verlässt ihn wütend und warnt ihn, sich mit Alcanors Familie zu verbinden, denn er kenne ein Geheimniss, das Lorenzo den Untergang bereiten werde. Nachdem Learchus seinem Freunde Agonistus seine Not geklagt, treten Lorenzo, Cardono und Antimora auf, und der erstere versucht vergebens, wobei es beinahe zu einem Bruch zwischen beiden kommt, Antimora zu bewegen, Cardono ihre Hand zu reichen. Der König erscheint dann, begleitet von Antenor, der ihm nach vorgeblichem Zögern mitteilt, dass seine Tochter sich dem Lorenzo hingegeben habe. Mit den wütenden Drohungen des Königs schliesst der Act.

Akt II. — Gesandte des Herzogs von Toscana bieten dem König die Hand ihres Herrschers für Leonora an und werden

zurückgewiesen. Es wird auch erwähnt, dass der Herzog den Oheim des Königs, den Herzog von Mailand, vor zwanzig Jahren vertrieben habe, und dass derselbe mit seinem Sohne verschollen sei. Der König warnt Leonora feierlich vor einer Mesalliance, was sie auf's höchste erschreckt. Antenor meldet hierauf, dass er entdeckt habe, dass Lorenzo und Leonora sich „*this night*" treffen wollen. Antimora teilt Learchus mit, dass aus ihrer Vereinigung nichts werden könne, denn ihr Bruder wolle sie mit Cardono vermählen, und sie werde daher gar nicht heiraten.

Akt III. — Lorenzo und Leonora treffen sich und werden vom König und Antenor belauscht. Als Lorenzo seine Gemahlin verlässt, wird er verhaftet. Antimora und Learchus kommen hinzu, und Antimora verflucht den Antenor zu Learchus' grossem Schmerz. Der König begiebt sich zu seiner Tochter und teilt ihr mit, dass Lorenzo verhaftet sei und sterben müsse. Alles Flehen ist vergeblich. Auch die Nachricht, dass Leonora mit Lorenzo vermählt ist, besänftigt des Königs Zorn nicht. Leonora setzt nun alle Hebel in Bewegung, um ihren Gemahl zu retten. Antimora versucht Learchus, der das Fort commandirt, wo Lorenzo gefangen gehalten wird, zu bewegen, denselben entkommen zu lassen, aber vergebens, denn er will seinem Fürsten nicht die Treue brechen. Sie erklärt darauf, sie werde nur dem angehören, der ihren Bruder befreie, aber trotzdem bleibt Learchus unbewegt. Leonora und Antimora bereden dann Cardono, zu versuchen, seinen Freund zu retten, und die letztere verspricht Cardonos Gemahlin zu werden, wenn er dies vollbringe.

Akt IV. — Unter Cardonos Leitung erheben sich die Veroneser, um Lorenzo zu befreien. Dies bestimmt aber den König, der in seiner Absicht schwankend geworden war, nun erst recht Lorenzos Hinrichtung vollziehen zu lassen. Cardonos Angriff auf das Fort misslingt; er selbst wird verwundet und gefangen genommen. Auch Antimora wird ergriffen. Durch Antenor angestachelt, verurteilt nun der König Lorenzo, Cardono und Antimora zum Tode. Lorenzos Herz soll aus seiner Brust gerissen und Leonora übergeben werden. Learchus teilt

den dreien das Urteil mit. Lorenzo sendet einen letzten Gruss an seine Gemahlin und bittet Learchus, dem Eremiten, der ihn getraut habe, ein versiegeltes Paket zurückzugeben, das dieser ihm geschickt habe mit der Weisung, es dem Könige vorzulegen.

Akt V. — Learchus überbringt Leonora die Nachricht von Lorenzos Hinrichtung, die sie mit Fassung anhört. Darauf übergiebt er ihr das Herz in einem Becher, und sie bricht in die wildesten Klagen aus und verflucht Vater und Vaterland. Der König wird herbeigeholt und beginnt Reue wegen seiner Grausamkeit zu empfinden. Als er von dem Paket hört, das der Eremit Lorenzo gegeben hat, befiehlt er ihn vor sich zu führen. Dieser kommt und erklärt, Lorenzo sei sein Sohn, und er habe ihn mit Leonora getraut, was den Zorn des Königs von neuem erweckt, der aber bald beschwichtigt wird. Der Eremit nämlich giebt sich als Herzog von Mailand zu erkennen. Da er vertrieben worden, hat ihm ein Geistlicher zur Busse seiner Sünden geraten, Mönch zu werden und im Verborgenen zu leben. Wenn er dies zwanzig Jahre hindurch ausführe, so werde sein Sohn eine königliche Krone tragen. Er hat daher seinen Sohn dem Alcanor zur Erziehung gegeben, der ihn als sein eigenes Kind aufzog. Als der König dies hört, ist er in Verzweiflung. Seine Tochter kommt, und, nachdem sie seine Reue und Bitte um Vergebung zurückgewiesen hat, schwört sie feierlich, durch Verhungern ihrem Leben ein Ende machen zu wollen. In diesem Augenblick bringt Learchus den Lorenzo herbei, und nun klärt sich alles auf. Learchus hat die befohlene Hinrichtung nicht vollziehen lassen, da er hoffte, mittlerweile durch sein Handeln, das dem König den Jammer Leonoras zeigen sollte, dessen Mitleid zu erregen. Das Herz, das er gebracht, war das eines Soldaten, der in dem Aufstand gefallen war. Der König giebt nun dem Paare seinen Segen. Antimora kommt auch herbei und wird mit Learchus verlobt. (Cardono ist zu günstiger Zeit an seinen Wunden gestorben.) Zum Schluss kommt die Nachricht, dass die aufständischen Bürger die Waffen niedergelegt haben, als sie hörten, dass Lorenzo lebe. Antenor ist im Kampfe umgekommen. Mit der

Warnung des Königs an Learchus, sich vor übermässigem Ehrgeiz zu hüten, schliesst das Drama.

§ 7.

Schluss.

Es sind noch zwei englische Dramen zu nennen, die denselben Stoff, wie die bis jetzt besprochenen Werke, behandeln. Das erste ist Sir Henry Wottons (1568—1639) „Tancred", den er während seiner Studienzeit im Queen's College, Oxford, (1586—1589) schrieb. Dies Werk ist nie gedruckt worden und nach Haslewood verloren gegangen. Der Titel wird verschieden angegeben. Baker, Biographia Dramatica, IV, 320, nennt es „Tancred", während Haslewood und Chambers, Encyclopaedia, I, 112, es „Tancredo" nennen. Die erstere ist jedenfalls die richtigere Form.

Das zweite Drama führt den Titel „The Father's Revenge" und rührt von Frederick Howard, Earl of Carlisle (1748 bis 1826) her. Es wurde zuerst 1783, dann 1801 gedruckt. 1807 erschienen die gesammelten Werke des Verfassers. Auch in neuerer Zeit ist es herausgegeben worden, aber immer nur in sehr wenig Exemplaren. Eine Kritik von Dr. Johnson darüber ist bei Baker, Biographia Dramatica, III, 233, zu finden. Es ist mir leider nicht gelungen, ein Exemplar der Tragödie zu bekommen, da sie in England nicht mehr im Buchhandel ist und sich auch nicht auf den hiesigen Bibliotheken befindet. Vielleicht ist es mir später einmal vergönnt, diese Lücke auszufüllen.

Beiläufig will ich hier noch erwähnen, dass Thomsons Drama „Tancred and Sigismunda" (gedruckt 1745) gar nichts mit der Novelle Boccaccios zu thun hat, trotz des auffälligen Titels. Seine Quelle war Lesages Gil Blas, livre IV, chapitre IV, aber die Namen rühren von dem englischen Dichter her.

Es bleibt nun noch übrig Hogarths (1697 oder 98 bis 1764) Bild der Sigismunda kurz zu besprechen (William Hogarth's Works, I, 14—17, und II, 114). Es wurde für Earl Grosvenor gemalt, der es aber zurückschickte, da es ihm nicht gefiel. So gross Hogarth in seiner Art, als Satiriker

und Moralist, war, so wenig war er im Stande, nach der Meinung berühmter Kenner wie Horace Walpole und Sir Joshua Reynolds, ein derartiges Gemälde zu schaffen, wie das, welches er mit seiner Sigismunda versuchte. Angeregt wurde er dazu durch die berühmte Sigismunda, die von Correggio sein soll, aber, wie Horace Walpole sagt, wahrscheinlich von Furino ist (Lord Oxford's Works, III, 461). Der englische Maler wollte den italienischen Meister übertreffen und zog sich dadurch viel Hohn und Spott zu. Sigismunda sitzt bei ihm an einem Tisch, in der linken Hand hält sie den Becher, aus dem das Herz Guiscardos hervorschaut, mit dem rechten Arm stützt sie sich auf einen Juwelenkasten, und eine offenbar abgerissene Schmuckkette liegt vor ihr. Thränenlos stiert sie vor sich hin, mit einem zornigen, wilden Gesichtsausdruck, der ganz und gar nicht zu der Schilderung des Schmerzes der Prinzessin bei Boccaccio und Dryden passt. Horace Walpole sagt darüber: „*Not to mention the wretchedness of the colouring, it was the representation of a maudlin strumpet, just turned out of keeping, tearing off the ornaments her keeper had given her.*“ Ich meine, dass man Hogarths Bild sich sehr gut erklären kann, wenn man annimmt, dass er es nicht nach Dryden, sondern nach dem elisabethanischen Drama „Tancred and Gismunda“ gemacht hat. Zu Akt IV, Scene 2, ist das Gemälde eine getreue Illustration. Es lautet da (Hazlitt, Dodsley's Old Plays, VII, 86 und 87):

„What means this gorgeous glittering head-attire?
How ill beseem these billaments of gold
Thy mournful widow-hood? Away with them —
(She undresses her hair)
So let thy tresses, flaring in the wind,
Untrimmed hang about thy bared neck.
Now, hellish furies, set my heart on fire.
Bolden my courage, strengthen ye my hands,
Against their kind, to do a kindly deed.
But shall I then unwreaken down descend?
Shall I not work some just revenge on him
That thus hath slain my love? Shall not these hands
Fire his gates, and make the flame to climb

Up to the pinnacles with burning brands,
And on his cinders wreak my cruel teen?"

Diese Worte passen sehr gut zu dem Gesichtsausdruck Sigismundas auf Hogarths Bild, während Drydens Worte (Vers 685—86):

„*Mute solemn sorrow; free from female noise*
Such as the majesty of grïef destroys,"

nicht passen. Auch weint sie bei Dryden, was auf dem Bilde nicht der Fall ist. Die abgerissene Kette ist auch zu beachten. In den verschiedenen Versionen kommt das Wegwerfen des Schmucks nur in Wilmots Drama vor (siehe die eben angeführten Worte). Zum Schlufs will ich noch erwähnen, dafs der Satiriker Churchill in seiner „Epistle to William Hogarth (Vers 479—506) der Sigismunda desselben in der wegwerfendsten Weise gedenkt (Churchill's Poetical Works, edited by C. C. Clarke, Edinburgh, 1868, p. 95).

Thesen.

1. Der Galfryd of Ynglond in Bokenams Legends, Prolog 86, ist nicht Chaucer, wie Horstmann meint, sondern Geoffrey de Vinsauf.
2. Udalls Ralph Roister Doister ist schon in die dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts zu setzen.
3. Die Abfassung von Lydgates Falls of Princes beginnt nicht schon im Jahre 1424, wie Koeppel und ten Brink meinen, sondern ca. 1430.

Vita.

Natus sum Clarencius Sherwood Dresdenae, die IV mensis Julii 1863, patre Johanne, matre Augusta, quos adhuc vivos colo. Fidei addictus sum evangelicae. Primis literarum elementis imbutus sum in gymnasio Vitzthumiano. Tempore Paschali a. 1883 testimonium maturitatis adeptus adii universitatem literarum Lipsiensem, studiis historicis et linguarum recentium me daturus. Lipsiae per tres senos menses commoratus Dresdenam me contuli, ibique et Londinii a. 1884—1886 studiis privatis incumbens. Deinde Berolinum me contuli hieme a. 1887, ubi die IV mensis Januarii inscriptus sum. Seminarii Anglici (tria sem.) et Germanici (duo sem.) sodalis eram, exercitationes moderantibus Julio Zupitza et Erico Schmidt.

Magistri mei doctissimi fuerunt: Arndt, Bashford, Dilthey, Ebert, Hildebrand, Hoffory, R. M. Meyer, v. Noorden, Paulsen, Rödiger, Ericus Schmidt, Johannes Schmidt, Tobler, Wülcker, Zupitza.

Quibus omnibus gratias maximas ago, imprimis autem Julio Zupitza.